This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

Mus 298.63 (1) *

MUSIC LIBRARY

Harvard College Library

IN MEMORY OF

BYRON SATTERLEE HURLBUT

Class of 1887

A LOVER OF MUSIC

THE GIFT OF FRIENDS

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

Digitized by Google

DATE DUE

SEP 16 2005

FEB 10 2006

SEP 11 2006

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

HIGHSMITH #45230

Printed in USA

Digitized by Google

679
2

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Gfr. Weber.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Versúch

einer geordneten

Theorie der Tonsetzkunst

von

Gfr. Weber,

des hessischen Ludewigsordens Ritter erster Classe, Doctor honorarius, Ehrenmitglied der Königl. schwedischen Akademie in Stockholm, des holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, u. s. w.

Dritte,

neuerdings überarbeitete Auflage.

Erster Band,

enthaltend

die §§ I bis C, dann §§ 1 bis 118; mit Notentafeln 1 bis 10.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen

in MAINZ, PARIS und ANTWERPEN.

1830-1832.

Digitized by Google

Mus 2.3.67.(1)

Irrthum verlässet uns nie; doch zieht ein höher Bedürfnis
Immer den strebenden Geist leise zur Wahrheit hinan.

Hofbuchdruckerei Theodors v. Zabern in Mainz.

Zur Sicherung gegen den Nachdruck ist jedes Exemplar auf dem Titelblatte des ersten Bandes mit der hier gegenüber stehenden Präge bezeichnet.

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY
CAMBRIDGE, MASS. 02138

Digitized by Google

SEINER HOHEIT

DEM

Prinzen Emil von Hessen

und bei Rhein

IN UNBEGRENZTER VEREHRUNG GEWIDMET

vom Verfasser.

Digitized by Google

Digitized by Google

Aus den Vorreden

ZUR ERSTEN AUFLAGE.

(Der erste Band war im Jahr 1817, der zweite 1818, und der dritte 1821 erschienen.)

AUS DER VORREDE ZUM *ERSTEN BANDE* DER ERSTEN AUFLAGE.

(Erschienen 1817.)

In der Kunst eilet stets die Ausübung der Theorie voran, und diese, sich nur allmälig an den Erzeugnissen der ersteren heranbildend, bleibt so lange hinter ihr zurück, als die Kunst selber noch nicht stille steht, sondern zu immer höherer Vollendung fortschreitet. Das alles ist gegründet in der Natur und Entwickelungsgeschichte einer jeden Kunst. Ausser allem Verhältnis aber ist, in der unsrigen, der Vorsprung der, seit einigen Jahrzehenden zu so herrlicher Ausbildung emporgestiegenen praktischen Tondichtung, vor der noch so rohen Compositionslehre. Wer dies letztere Urtheil zu streng findet, der frage nur die Unzahl deren, die es noch täglich erfolglos versuchen, aus unseren bis jetzo vorhandenen Lehrbüchern der Composition, oder gar aus leidigen Generalbassschulen, Licht zu schöpfen!

Digitized by Google

Je unbebauter nun dieses Feld unserer Literatur noch immer da liegt, je dringender das Verlangen nach Belehrung über die Grundsätze der Harmonielehre sich hören lässt, je allgemeiner es sich unter allen weiter strebenden Tonkünstlern und Tonkunstfreunden verbreitet, die nicht blos mechanische Ausüber oder nur oberflächlich geniessende Dilettanten sein wollen *), desto mehr

---

*) Zusatz bei der zweiten Auflage, Seite VI.

Es gereicht dem Kunstsinn unserer Zeit zur Ehre, dass jetzt so viele bessere Musiker und Dilettanten, auch ohne grade selbst componiren zu wollen, doch den lebhaften Wunsch hegen, die Grundsätze kennen zu lernen, nach welchen Töne zu Harmonieen und Melodieen verbunden werden, um durch solche Kenntniss in Stand gesetzt zu sein, sich von dem Wohlklingen oder Misklingen dieser oder jener Tonverbindung, von der Schönheit oder Unschönheit dieses oder jenes musicalischen Satzes oder Tonstückes, Rechenschaft zu geben.

Es ist solches Streben an sich sehr lobenswerth, und für die Kunst erfreulich; nur aber pflegen die besagten Wissbegierigen es in dem Stücke zu verfehlen, dass sie wähnen, ihr beschränkterer Zweck lasse sich auf einem gar so kurzen Wege erreichen, und dass sie denn, von solchem Wahne verführt, begierig überall nach den kürzesten Lehrbüchern greifen, welche jeder Büchermarkt ihnen (unter dem Namen von Elementarbüchern, Harmonielehren, oder gar Generalbass-

Digitized by Google

ist es Pflicht eines jeden, die vernachlässigte Theorie ihrer Ausbildung so viel näher bringen

---

schulen, und wie die Aushängeschilde alle heissen —) so reichlich darbietet, und deren Menge und geringe Bogenzahl freilich den Unkundigen in dem Wahne bestärkt, es könne auf so wenigen Bogen das Wesentliche der Sache ordentlich *in nuce* beigebracht werden, gleichsam in einer Nuss, welche gerade das enthalte, was Wissbegierigen der bezeichneten Art zu wissen Noth thue.

Ich versichere es mit der lebhaftesten Ueberzeugung, dass diejenigen, welche auf solchem Wege ihr Ziel zu erreichen gedenken, den unrechten gewählt haben, welcher also auch unmöglich der gewünschte kürzere sein kann.

In der Kürze, deren solche Lehrbücher sich rühmen, ist es, meiner innigsten Ueberzeugung nach, nicht möglich, etwas, jenem Zweck Entsprechendes zu liefern.

Wohl lässt sich, von dem Inhalte einer systematischen Wissenschaft, mit wenigen Worten eine gedrängte Uebersicht geben und der Geist ihres Ganzen sich in scharfen, gedrängten Umrissen, mit wenigen Meisterzügen, in wissenschaftlich gedrängter Gelehrtensprache, den Kundigen und Eingeweihten der Wissenschaft darstellen und aussprechen. Allein solche, in bündiger, gelehrter Kürze gezeichnete Umrisse sind natürlich nur grade Eingeweihten zugänglich, indess es wahrhaft lächerlich wäre, wenn ein der Sache

Digitized by Google

zu helfen, als er, nach seinen Kräften, dieses vermag.

---

selbst noch Unkundiger vermeinte, aus einer solchen, nur den Eingeweihten verständlichen Uebersicht, das ihm dienliche Wesentlichste der Wissenschaft selbst zuerst erlernen zu können!

Aber die belobten kurzen Lehrbücher sind auch nicht einmal solche, die Wesenheit der Sache im Ganzen, mittels gelehrter Bündigkeit der Conception zusammengedrängt umfassende Abrisse für Kundige; sondern im Gegentheil — und dies ist eben das Unheil! — im Gegentheil werden sie grade den Unkundigen geboten, und rühmen sich der Faßlichkeit und Verständlichkeit für diese! — Wie in solcher Kürze eine verständliche Uebersicht der Wesenheit der Harmonielehre zu geben möglich sei? bleibt mir, nach vorstehenden Betrachtungen, unbegreiflich. Bedarf man denn nicht ohne Vergleich mehr Worte, um einem Unkundigen verständlich zu werden, als um sich einem Gelehrten mitzutheilen? — und wo finden daher solche Autoren Raum, auf so wenigen Bogen, (neben so manchem Unnützen,) eine selbst für Laien verständliche und zweckmässig belehrende Darstellung der Wesenheit der Lehre zu geben? — Offenbar bleibt Schriften dieser Art, wollen sie nun einmal durchaus so gar kurz sein, nichts Anderes übrig als: entweder das Ganze der Sache nicht sowohl bündig gedrängt, als vielmehr oberflächlich zu behandeln, und somit Etwas zu geben was freilich wohl gut zu verstehen, aber auch an

Digitized by Google

Ob und in welchem Mase ich dieses vermogt, in wie weit mir mein Versuch in der Ausarbeitung

---

sich selber Nichts ist, und woran der Leser Nichts hat, oder oft auch etwas Schlimmeres als Nichts, etwas weniger als Halbwahres, wo nicht gar durch und durch Unwahres, (wie ich z. B. im 1. Bd. S. 227, 237 flg., 254 figg., 261 flg., — 2. Bd. S. 16 flg., 102 flg., 148 flg., 198 figg., 309-311, — 3. Bd. S. 11 figg., 21 figg., 25 flg., 39 flg., 131 figg., 135, 153 figg., — 4. Bd. S. 12 flg., 16 flg., 29 flg., 56 flg., 62 flg., 69, 73 figg., 126, *) und an vielen andern Orten nachgewiesen), — oder aber einige einzelne Lehren mit einiger Ausführlichkeit zu behandeln, die anderen aber — eben zu übergehen; wo dann der Leser auch wieder Nichts, oder wenigstens immer nur etwas aus dem Zusammenhange des Ganzen Gerissenes, Unganzes, ein lückenhaftes Wesen, und also immer das nicht hat, was er verlangt, keinen Begriff von dem Wesen der Sache im Ganzen. —

*) Dritte Aufl. §§ 11, 426, 429, 451, 452, 454, 476, 522, 529, und Anm. zu den §§ 88, 95, 99, 103, 107, 131, 189, 222, 242, 312, 320, 324, 326, 341, 483, 496, 536, 539, 574.

Nach diesen Betrachtungen ist es, dünkt mich, augenscheinlich, dass diejenigen, die da meinen, aus Büchlein der erwähnten Art sich einen Begriff von der Wesenheit der Sache erwerben zu können, auf sehr irrigen, und also gewiss nicht bequem zum Ziele führenden, Wegen wandeln.

Aus eben diesem Gesichtspuncte betrachtet wär es denn auch wohl sehr verkehrt, wenn man meine vorliegende Theorie allzu ausführlich für Anfänger finden wollte. Denn grade darum,

Digitized by Google

gelungen sei, darüber bin ich weit entfernt, mir hier ein Selbsturtheil nach Vorredner-Weise an-

---

weil ich nicht den Kundigen allein, sondern auch noch ganz Unkundigen verständlich und zugänglich sein wollte, grade nur darum musste ich an manchen Orten ausführlicher sein, grade darum Manches, was ich, hätt' ich allein für Gelehrte zu schreiben gehabt, entweder als bekannt voraussetzen, oder nur mit Einem Worte hätte andeuten dürfen, hier ausführlich und vollständig erklären, ohne irgend etwas übergehen zu dürfen, was zum leichten Verständniss und zur einleuchtenderen Begründung des Folgenden nöthig oder nützlich war. Dies die Ursache, warum ich überzeugt war, nicht kürzer, und vielmehr gewünscht hätte, noch viel ausführlicher, und dadurch immer noch klarer, verständlicher und fasslicher sein zu dürfen; — (und eben darum bin ich überzeugt, dass mir die Bearbeitung des schon früher einmal versprochenen gedrängteren Auszuges meiner Theorie mehr Kopfbrechens kosten wird, als vielleicht die Conception des ganzen Hauptwerkes gekostet. — Vor der Hand ist in der gegenwärtigen Auflage durch Verschiedenheit des Druckes einigermasen angedeutet, was Anfänger beim erstmaligen Durchlesen, allenfalls überschlagen, oder nur flüchtig durchlaufen mögen.)

Vollends verkehrt ist die Meinung, welche ich wenigstens Einmal schon äussern hörte: dass meine Theorie Manches voraussetze, womit man, vor Lesung derselben, sich erst aus einem anderen,

Digitized by Google

zmasen. — Wohl aber glaube ich, was meine Behandlungsart des Gegenstandes betrifft,

---

etwa aus so einem Elementarbuche wie die vorerwähnten, bekannt machen müsse. Schon der flüchtigste Durchblick meines ersten Bandes, und namentlich der §§ I bis C, zeigt, dass hier überall Nichts vorausgesetzt wird; und man erzeigt mir daher eine viel zu hohe Ehre, wenn man mein Buch, als etwas Höheres, auf ein anderes Werk pfropfen will, eine Ehre, welche ich mir um so mehr verbitten muss, als der Leser das Meiste von dem, was er aus einem jener Elementarbücher erlernt, beim Lesen meiner Theorie erst wieder würde verlernen müssen.

Was endlich den, der gegenwärtigen Schrift vorangesetzten Titel, Theorie der Tonsetzkunst, betrifft, so würde man gar sehr irren, wollte man sich dadurch zu dem Wahne verleiten lassen, als sei dies Buch mehr für diejenigen bestimmt, welche sich der Composition wirklich widmen wollen, als für die, welche blos den beschränkteren Zweck haben, sich von den Grundsätzen zu unterrichten. — Es ist wohl einleuchtend, dass für beiderlei Absicht wenigstens die in den vorliegenden vier Bändchen enthaltene Lehre vom reinen Satze, als Grammatik der Tonsprache, gleich unentbehrlich ist; und wahrlich! selbst wenn ich die Absicht gehabt hätte, blos allein für nicht componiren wollende Wissbegierige zu schreiben, ich hätte nicht anders als so zu schreiben gewusst. — Ja, ich mögte sogar

Digitized by Google

ungeachtet sie von allen Darstellungsarten und Systemen, welche mir vorangegangene berühmte oder unberühmte, Theoristen aufgestellt haben, Nichts entlehnt, sondern mir durchaus eigen ist, doch darum nicht weniger, mit aller, der Wahrheit schuldigen Unbefangenheit und Furchtlosigkeit, offen bekennen zu müssen, dass ich diese Behandlungsart*) für die einzige zweckmässige und der Natur des Gegenstandes angemessene halte, und für die einzig geeignete, um

*) Vergl. die Anm. z. § 99 d. 3. Aufl.

---

sagen, meine, so wie überhaupt alle Theorie jeder schönen Kunst, sei im Grunde weit mehr für diejenigen bestimmt, welche, ohne auf den Besitz der eigentlichen poetischen Ader, auf schaffenden Genius Anspruch zu machen, nur verstehen, urtheilen und einsehen lernen wollen, als für die eigentlich Begabten und zum Schaffen und Erzeugen Berufenen, indem diese der theoretischen Beschulung grade weit weniger bedürfen, als jene, und die Theorie weit mehr von ihnen zu lernen hat, als sie von ihr. Denn wie sehr ich auch in der Welt nun einmal ein „Theoretiker" heisse, so ist doch Niemand lebhafter als ich von der Wahrheit durchdrungen, welche unser Jean Paul, ich weiss nicht mehr an welchem Orte, und nicht mehr genau mit welchen Worten, ungefähr folgendermasen, aber gewiss viel schöner, ausspricht: Ihr lieben Leute! habet nur ja vor Allem erstaunlich viel Genie; — das Weitere findet sich dann schon von selber.

Digitized by Google

den unklaren Nimbus zu lichten, welcher, nicht sowohl aus den eigenthümlichen Schwierigkeiten des Gegenstandes, als aus der Beschränktheit der bisherigen Darstellungsarten entspringend, dem Kunstjünger den Zutritt in das innere Wesen seiner Kunst so sehr zu erschweren pflegt.

Es ist, auf der einen Seite, dieses eben so wenig eitler Dünkel, als es, auf der anderen, blos herkommliche vorrednerische Bescheidenheit ist, wenn ich erkenne, dass in der Ausarbeitung meines Planes gar Vieles noch unvollkommen, ja unerschöpft geblieben ist; eine nothwendige Folge der Unermesslichkeit des, noch nie nach erschöpfendem Plane bearbeiteten Feldes, dessen ganzer Umfang, (also auch seine bis jezt übersehenen, und darum unbebaut gebliebenen Strecken) übrigens eben durch meine Darstellung erst überschaulich werden*), und dessen überreichen Boden vollständig zu bebauen, mehr als Ein Menschenalter, mehr als Eines Menschen bedungene Kräfte, und — Folianten erfodern würde. Darum also mit der tiefsten und gerechtesten Ueberzeugung, dass die Ausarbeitung meines Versuches unmöglich vollkommen, oder auch nur vollendet sein könne, bitte ich angelegentlich um die Mitwirkung aller einsichtigen Freunde der Kunst, und danke im voraus für jedes gewichtige Urtheil, für jede Berichtigung und Vervollständigung meiner Lehre. In welchem, zarten oder rauhen Gewande

*) Siehe z. B. 2. u. 3. Aufl. §251.252.270, 274, 288, u. a. m.

Digitized by Google

sie auch, öffentlich, oder in Privatzuschrift, erscheinen mögen: immer werden sie mir, als Gewinn für die Kunstlehre, und als Belehrung für mich, höchlichst willkommen sein.

Worin übrigens die Eigenthümlichkeit meiner Behandlung besteht? soll und kann hier nicht mit wenigen Worten angegeben, sondern muss aus dem Buche selber entnommen werden, in dessen Verlauf auch die Gründe meiner Ansichten an betreffenden Stellen geprüft, und so weit entwickelt sind, als dies an dem Orte, wo es geschah, schon möglich war. *)

*) In der Anmerkung zum § 99 der 3ten Auflage findet man die Eigenthümlichkeit und das Unterscheidende meiner Behandlungsart in einigen Hauptpuncten charakterisirt.

Nur dies finde ich nöthig, hier noch besonders zu erinnern, dass mein Versuch einer geordneten Theorie keineswegs, wie Manche gemeint, ein System im philosophisch-wissenschaftlichen Sinne des Wortes sein soll, keineswegs ein Inbegriff von Wahrheiten, sämmtlich aus Einem obersten Grundsatze logisch folgerecht abgeleitet. Im Gegentheil ist ja grade dies ein Grundzug meiner Ansicht, dass unsere Kunst sich keineswegs, oder wenigstens bis jetzo noch nicht, zu solcher systematischen Begründung eignet. *) Noch immer besteht das wenige Wahre, was wir im Gebiete der Tonsetzkunst wissen, blos in einer Anzahl von Erfahrungen und Beobachtungen vom Wohlklingen oder Missklingen dieser und jener Zusammenstellungen von Tönen. Diese Erfah-

*) Man vergl. die Anm. z. den §§ IV, X, u. 99.

Digitized by Google

rungssätze aber folgerecht aus Einem obersten Grundsatz abzuleiten und zu einer philosophischen Wissenschaft, zu einem Systeme, zu gestalten, konnte, wie ich im Verlaufe des Buches nachzuweisen nur allzuoft Gelegenheit fand, bis jetzo nur sehr misslingen; und augenscheinlich genug zeigt es sich überall, dass die bisherigen Theoristen, — statt erst die einzelnen Phänomene vom Wohl-, oder Missklingen dieser oder jener Zusammenstellung von Tönen, möglichst vollständig zu durchforschen, und dann allenfalls den Bau eines Systemes zu versuchen, — sehr übereilt und vorzeitig, gleich den Bau anfingen, ihn durch die imponirende Form mathematischer Begründung aufstutzten, und — wenn ihnen nachher, natürlicher und nothwendiger Weise, eine Menge von Phänomenen aufstösst, welche in das vorlaut aufgestellte System nicht passen und es widerlegen, dieselben lieber unter der Kategorie von Ausnahmen, Freiheiten, Licenzen, Ellipsen und Katachresen, bei Seite zu bringen suchen, als sich dadurch aus dem seligen Traumglauben an ihr Harmoniesystem wecken lassen. — Die gegenwärtige Schrift macht nur allein auf das Verdienst Anspruch, jene Erfahrungssätze durch genauere Forschung zu sichten, durch eigene Beobachtungen zu vermehren, dann das Aehnliche und anscheinend Zusammengehörige zusammen zu stellen, in Verbindung zu setzen, und solchergestalt das Ge-

Digitized by Google

gebene, nach einem möglichst verständigen Plane, also nicht in der Gestalt streng systematischer Begründung und Ableitung, sondern nur möglichst geordnet vorzutragen, als Versuch einer geordneten Theorie, vor welche ich ebendarum nicht den mir viel zu vornehm klingenden Titel System als trügendes Schild aushängen mogte.

Ich will übrigens hier auch Gelegenheit nehmen, meine Leser zu bitten, doch ja keine Eitelkeit oder Anmasung darin zu finden, dass ich zuweilen auch Beispiele aus meinen eignen Compositionen anführe. Es geschieht einzig darum, weil diese meinem Gedächtnisse eben nahe liegen, und mir daher am leichtesten beifallen, wenn ich mich auf ein Beispiel zur Verdeutlichung irgend eines Satzes besinne. Auch stehen sie ja, wie gesagt, nur als erläuternde Beispiele hier, nicht als Muster; und überhaupt, wenn es mir erlaubt sein muss, zu jedem Satze ein zu dessen Erläuterung passendes Exempel eigens zu verfertigen, warum sollte ich nicht statt dessen eben so gut Exempel gebrauchen, die ich schon früher gemacht hatte, wenn sie nur zur Erläuterung passend sind.

Digitized by Google

AUS DER VORREDE ZUM *DRITTEN BANDE* DER ERSTEN AUFLAGE.

(Erschienen 1821.)

Der dreijährige Zwischenraum, vom ersten Erscheinen des zweiten Bandes bis zum Hervortreten des dritten, (1818 bis 1821) war lang genug gewesen, um vielleicht Manchen an mir irre werden zu lassen. — Manchem wurde sie auch ein erwünschter Anlass, dem Publicum von meiner Theorie als von einem „unvollendet gebliebenen Werke“ zu sprechen.

Sogar haben sich in jener Zwischenzeit Schriftsteller gefunden, welche, gleichsam um für meine Schuld bei dem Publicum einzustehen! — Lehrbücher fabricirten, in welchen sie meine Theorie abschreiben, meistens förmlich wörtlich abschreiben, so weit sie nämlich durch die zwei ersten Bände und durch ein in der Wiener Musikal. Ztg. vorläufig abgedrucktes Bruchstück des dritten, damal bekannt geworden war, und das Uebrige, so gut es eben gehen will*), hinzufügen, ausbauen, und auf diese Weise mein und meiner Herrn Verleger rechtmässiges Geistes- und Verlagseigenthum beeinträchtigend, dem hintergangenen Publicum auf Einmal ein (angebliches) Ganzes liefern, welches, nebst der gesammten Grammatik, auch gleich den doppelten Contrapunct, Fuge, Instrumentation, ja, wenn gleich nur Elementarbücher, doch auch gleich

*) Vergl. 2. u. 3. Aufl. Anm. z. § 539.

Digitized by Google

die „verschiedenen musicalischen Style, den grossen —, den romantischen Opernstyl, den Kirchen-, Kammer-, Ballet-, Militär-, und Tanz-Musikstyl, das Präludiren, Phantasiren", u. dgl. m., Alles zusammen in wenigen Druckbogen, — umfassen soll!! —

Es sind diese Werke folgende:

„Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre oder kleine Generalbassschule für Anfänger und zum Selbstunterricht, von *Joh. Gottlob Werner.* Erste Abtheilung. Cursus II. des Lehrbuchs zum Unterricht im Klavierspielen. Leipzig, im Verlag von Fr. Hofmeister, 1818," 97 Seiten.

„Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre, oder Anweisung, richtige Harmoniefolgen und kleine Musiksätze zu erfinden, für Anfänger, und zum Selbstunterricht, von *Joh. Gottlob Werner.* Zweite Abtheilung. Cursus III. des Lehrbuchs, zum Unterricht im Klavierspielen. Leipzig, im Verlag von Fr. Hofmeister. 1819." 116 Seiten.

„Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst. Ein Leitfaden beim Unterricht und Hülfsbuch zum Selbststudium der musicalischen Composition, von *Friedrich Schneider*, Musikdirector und Organist in Leipzig. Eigenthum des Verlegers. Leipzig, im *Bureau de Musique*, von C. F. Peters." 112 Seiten. Pr. 2 Rthlr. 12 gr.

Wie schmeichelhaft solche Anerkennung einer Theorie ihrem Urheber, wie angenehm, es ihm immer sein mag, dieselbe auch auszugweise verbreitet zu sehen, zumal wenn dies alles von einem so vorzüglichen Compositeur, wie Hr. Mus. Dir. Fr. Schneider, geschieht; — so muss ich doch gestehen, dass ich, beim Anblicke der genannten Schriften, nicht wusste, ob ich mich darüber mehr freuen, oder mehr betrüben sollte; theils darum, weil ich wünschen musste, man hätte, statt so vor-

Digitized by Google

eigen Halbgebrauchs meiner Theorie, doch lieber erst den dritten Band abgewartet! — theils auch darum, weil ich mir vorbehalte, einen elementarischen Auszug meines Buches einmal selbst zu bearbeiten.

Um aber meine obige Aeusserung, dass die erwähnten Schriften meine Theorie abgeschrieben enthalten, nicht als unbegründete Behauptung dastehen zu lassen, bin ich freilich einige Nachweisung darüber schuldig. — Diese ist jedoch nur gar zu leicht.

Ich stelle zu diesem Ende fürs Erste, nur zur Probe, einige Stellen aus Hrn. Werners Generalbassschule, zur Vergleichung mit den entsprechenden Stellen meiner Theorie*), nebeneinander.

*) Es versteht sich, dass letztere nach dem ersten Drucke der ersten Auflage hier wieder abgedruckt sind.

Theor. 1. Aufl. 1. Bd. S. 58, 59.

Von einer grossen oder kleinen Prime kann eigentlich keine Rede sein, weil die Prime eigentlich kein Intervall ist. — — Indessen kommen doch zuweilen die Ausdrücke verminderte und übermässige Prime vor, — — wenn nämlich von zwei auf einer und derselben Notenstufe, stehenden Noten die eine durch ein Versetzungszeichen gegen die andere um ein chromatisches Intervall eine halbe Stufe erhöht oder vertieft ist. Im Gegensatz einer solchen verminderten oder übermässigen Prime, nennt man zwei Töne die nicht nur auf einerlei Notenstufe stehen, sondern auch ganz gleich hoch sind, — reine Prime, Einklang, unisonus.

Werner, I. Abth. Seite 8.

Die Prime ist an und für sich eigentlich kein Intervall, sie kann daher weder gross noch klein seyn. Indessen kommt doch bisweilen die Benennung: verminderte oder übermässige Prime, vor; nämlich wenn von zweien auf einer Stufe stehenden Noten die eine durch ♯ erhöht oder durch ♭ vertieft wird, so dass ein kleiner halber Ton (c, cis, oder d, des) oder ein chromatisches Intervall entsteht. Zum Unterschied solcher verminderten oder übermässigen Primen nennt man deshalb zwei Töne, die auf einerlei Notenstufe stehen, und von ganz gleicher Tonhöhe, weder erhöht noch vertieft sind, die reine Prime, Einklang, unisonus.

Digitized by Google

Theorie, 1. Bd. Seite 128.

Die Zahl aller möglichen gleichzeitigen Zusammenklänge mehrer Töne ist eigentlich unzählbar, und wär unübersehbar, fände sich nicht, dass viele derselben mehr oder weniger wesentliche Merkmale mit einander gemein haben. Diese ordnet man denn zusammen in Klassen, und betrachtet die verschiednen unter eine Klasse gebrachten einzelnen Fälle als eben so viele Unter- oder Spiel-Arten.

Werner, I. Abth. Seite 12.

Es giebt zwar eine grosse Menge möglicher Akkorde, sie lassen sich aber, weil sie mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander, und mehrere wesentliche Kennzeichen mit einander gemein haben, auf wenige Hauptklassen mit ihren Unter- oder Nebenklassen zurückführen.

Theorie, 1. Bd. Seite 138.

Ausserdem rathe ich jedem noch nicht vollkommen Geübten, dass er sich auch darin übe, jeden der sieben Grundakkorde auf irgend einer Note (gleichviel, auf welcher) mit der Singstimme, oder wär es auch nur pfeifend, zu intoniren. — *Seite 139.* Zu gleichem Zweck empfehle ich auch, sich von einem Andern bald diesen bald jenen Akkord auf einem Instrument anschlagen zu lassen, ohne dem Spieler auf die Finger zu sehen.

Werner, I. Abth. Seite 16.

Von ungemeinem Vortheil ist es auch, wenn man die Akkorde, so wie die Töne überhaupt, nach dem Gehör zu unterscheiden, und selbst in Gedanken anzugeben weiss. Man lernt dieses, wenn man singend oder pfeifend zu einem Grundton die Terz und Quinte anzugeben sich übt, oder wenn ein Anderer auf dem Klaviere Terzen, Quinten und Dreiklänge anschlägt, und man, ohne auf die Tasten zu sehen, die Töne zu benennen sucht.

Diese wenigen Stellen, nur aus dem ersten Bogen des Wernerschen Machwerkes ausgezogen, mögen zum Vorgeschmack genügen. Wie solche und ähnliche, zum Theil buchstäbliche Aneignungen in den folgenden Bögen und durch das Büchlein fortlaufen, zeigen, unter anderen, auch folgende Stellen:

Zeile 1 bis 8 der Vorerinnerung (verglichen mit m. Theorie, 1. Aufl. 1. Bd. Seite 15.)
Seite 5, Zeile 12 und figg. (Theorie 1. Bd. S. 47.)
— 19, Z. 9 v. u. und figg. (Theor. 1. Bd. S. 143, 144.)

Digitized by Google

Seite 29, Z. 7 u. figg. (Th. 1. Bd. S. 157 unten.)
— 76, Z. 3. (Th. 1. Bd. S. 215. § 201.)
— 83, (Th. 1. Bd. S. 226.)
— 87, Z. 8. (Th. 1. Bd. S. 220 unten.)
— 91 unten u. S. 92. (Th. 1. Bd. S. 235. Anm.)
— 93. (Th. S. 345. § 306.)
— 94. (Th. 2 Bd. S. 242. § 321 figg.)
— 96, Z. 12. figg. (Th. 2. Bd. S. 268 figg.)
Im Hefte II oder II. Abth. S. 1. A bis Seite 9. (Th. 1. Bd. S. 251, Z. 7 bis S. 256.)
Seite 25 *C.* (Th. 1. Bd. S. 165. § 452, § 454, u. s. w.)
— 27 *D.* (Th. 2. Bd. S. 186. § 470 D.)
— 31. (Th. 1. Bd. S. 283. § 272 figg.)

Noch mehr aber als über das, meist wörtliche, Aus- und Abschreiben einzelner Stellen, muss ich mich darüber wundern, dass der geschätzte Hr. Verf. so manche Lehrsätze, welche nur erst ich, der bisher gegolten habenden Lehre zum Theil schnurstrack entgegen, in meiner Theorie aufzustellen gewagt, nicht nur ohne Weiteres adoptirt, sondern sie seinen Lesern entweder in einem Tone vorträgt, als seien es bekannte Wahrheiten, an denen nie jemand gezweifelt habe oder zweifle, — oder aber so, als stelle er, der Herr Verf., diese Sätze hier auf! — In diesem Tone adoptirt er z. B. nicht allein grade die sieben von mir angenommenen Grundharmonieen, sondern auch unbedingt meine Lehre von den eigenthümlichen Harmonieen der Tonarten (I. Abth., S. 86 figg. und II. Abth. S. 1. figg.), — insbesondere von denen der Molltonart (I., S. 90 figg. und II., S. 7 figg.), — von der Molltonleiter, (I. S. 91 figg.), — und dass die Molltonart beträchtlich „ärmer an leiter-

Digitized by Google

eigenen Harmonieen sei, als die Durtonart" (II, S. 9, Z. 1.), — ferner meine, wenigstens noch keineswegs als Gemeingut zu betrachtende, Lehre von der Verwandtschaft der Tonarten (II., S. 31 flgg.), — von dem entscheidenden Auftreten einer Dreiklangharmonie in Quartsextenlage auf schwerer Zeit (II., S. 20. — Vergl. Theor. § 350 und 404), — mein Zusammenstellen von Vorhalten, mit Durchgangs- und Wechselnoten (I., S. 60. — Vergl. Theor. I. Bd., S. 204, Z. 13 von unten), u. dgl. m. Das Alles stellt dieser Herr Werner so ganz gemüthlich als seine Ideen hin, dass man darauf schwören sollte, er sei der Mann, welcher all diese bis jetzt von Niemand gewagt gewesenen Ansichten auf seine Faust zuerst zu sagen und auf seine Verantwortlichkeit zu nehmen wage!

2. u. 3. Aufl. § 107, 248.

2. u. 3. Aufl. § 417.

Eben so gebraucht er die Kunstwörter, welche ich nur erst in der 1. Aufl., blos allein zum Behufe meiner Lehren, neu zu bilden oder zu brauchen gewagt, z. B. „Hauptseptimenharmonieen" — „Nebenseptimenharmonieen" — „ursprüngliche, eigentliche" Quinte, Terz, u. s. w. — „Umgestaltungen der Harmonieen," — „Umgestaltung durch harmoniefremde Töne" u. dgl., — ohne Weiters so, als wären sie ganz gäng und gebe. (I., S. 20, Z. 4; II., S. 57: — vergl. mit Theor. 1. B., S. 134, 135, 144, 163.) So heisst es z. B. (I., S. 23):

2. u. 3. Aufl. § 76, 99.

Digitized by Google

„So wie es verschiedene Dreiklänge giebt, so hat man auch „mehrerlei Septimenakkorde. Der wichtigste, auch der wesent„liche oder Hauptseptimenakkord *genannt*,"...

und als Gegensatz zu diesem „Hauptseptimenakkord" findet man (S. 28 u. 29) „Nebenseptimenaccorde" und „Nebenseptimenharmonieen". — Auch die Kunstwörter Trugcadenz und vermiedene Cadenz gebraucht der Hr. Verf. (II., S. 25 u. 27) grade in der Bedeutung, wie ich sie, nur in meiner Theorie (2. Bd., S. 154 — 158) gebrauchen zu wollen, erklärt habe; vergisst aber, seine Leser zu warnen, dass vor mir diese Ausdrücke auch für ganz andere Dinge gebraucht zu werden pflegten. 2. u. 3. Aufl. § 252.

Ich enthalte mich der ausführlicheren Enthüllung noch mehrer Aneignungen, z. B. der Bezeichnungsart der Harmonieen und Harmonieenfolgen bald durch Ziffern, bald durch Buchstaben mit dazwischengesetzten Verbindungsstrichen, (I., S. 47; II., S. 11); lauter Dinge die ich nur allein zum Verständnis zwischen mir und meinen Lesern ersonnen hatte (I. Bd., S. 139, 257 — 260,) — der Nachbildung meiner ganzen Manier, die harmonische Structur eines Tonsatzes gleichsam anatomisch und psychologisch zu entwickeln (I., S. 94, 95, 96), — ja selbst meiner, zumal im ersten Bande [der 1. Auflage] nur allzu oft über alle Gebühr nachlässigen Schreibart, (z. B. in Einer Zeile einmal „Secunde" und dann „Sekunde": (S. 27, 2. u. 3. Aufl. § 52, 151.

Digitized by Google

Z. 6, 7. — !!) — das alles bleibt ohne weitere Erörterung; und nur dies sei im Allgemeinen erklärt, dass ich alles, was ich, dem bisher Geglaubten oft zuwider, zuerst auszusprechen gewagt, und überhaupt meine mir eigenen, vielleicht ja auch irrigen Ansichten, selbst und unter meinem eigenen Namen verantworten will, und überhaupt dasjenige, was ich auf meine Verantwortung neu einzuführen gewagt, nicht auf dieses Hrn. Werner unschuldige Rechnung und Verantwortlichkeit gesetzt zu sehen verlange; und dass es denn doch eine gar zu gütige Schonung meines Namens ist, dass er ihn nirgend mit einer Sylbe verräth!

Wenn übrigens dieser Hr. Werner, neben den von mir abgeschriebenen Lehren, freilich auch — noch mehre, mit diesen zum Theil — im Widerspruche stehende Sätze der alten Theorie, beibehält, z. B. die Fortschreitungsgesetze der Con-, und Dissonanzen, — gewissermasen auch die beliebte Lehre von der Molltonleiter: „aufwärts fis-gis, abwärts g-f", — wenn er lehrt, die Nebenseptimenharmonieen seien Umgestaltungen der Hauptseptimenharmonie! — und auch der sogenannte verminderte Septimenaccord eine Grundharmonie; u. dgl. mehr: — so erscheinen dagegen in Herrn

Fr. Schneider's Werkchen meine Ansichten viel treuer befolgt, und jedenfalls etwas ver-

Digitized by Google

ständiger benutzt. Eine ungefähre Uebersicht, *wie* dieser Herr sein elendes Buch aus lauter aus meinen beiden ersten Bänden ausgeschnittenen Fetzen gemacht, wird folgende, freilich noch sehr unvollständige Excerptensammlung, sogar ohne Nebenanstellung der Parallelstellen, einem Jeden leicht gewähren, welcher sich des in meiner Theorie Gelesenen nur einigermasen erinnert.

Seite 8, § 36: „Bezeichnungsart des Grundbasses. „Die unter obigen Grund-Harmonien befindlichen römischen „Zahlen bezeichnen die Stufen der Tonleiter. Eine grosse Zahl „bedeutet, dass auf derjenigen Stufe, die sie zeigt, ein harter „Dreiklang seinen Sitz hat; eine kleine Zahl zeigt den Sitz „eines weichen Dreyklangs auf der durch sie bezeichneten Stufe „an; der verminderte Dreyklang wird durch eine der Stufen„zahl beygefügte ° bezeichnet. Diese höchst bequeme „Bezeichnungsart" (— Ei!) — „wird in der Folge dieses „Werkchens immer beybehalten werden, und es ist nothwendig, „sich genau mit ihr bekannt zu machen. — *Anmerkung:* Ein „diesen Zahlen vorgesetzter grosser Buchstabe bedeutet, „dass die Accorde zur harten Tonart gehören; ein kleiner „Buchstabe bedeutet die weiche Tonart. Z. B. *C*: I bedeutet „den Dreyklang der Tonica von *C* dur; *c*: i bedeutet den Drey„klang der Tonica in *C* moll." (Vergl. *Theor. I. Bd. S. 257-260.*)

Seite 13, § 46: „Der auf der Dominante seinen Sitz „habende und aus der grossen, 3, 5, und kleinen 7 bestehende „Accord *heisst*" — (!) — „der wesentliche Septimen-Accord „oder Haupt-Septimen-Accord..... *Wir*" — (!) — „bezeichnen ihn mit V7." (*Theor. I. Bd. S. 134.*) 2. u. 3. Aufl. § 50.

Seite 18, § 48: „In *unserer*" — (!) — „Bezeichnungsart „der Grundharmonie *heisst* 7 eine kleine Septime, 7 eine „grosse Septime." (*Theor. I. Bd. S. 140.*) 2. u. 3. Aufl. § 52.

„Diese Septimen-Accorde nennen *wir* (!) zum Unterschiede „von dem Haupt-Septimen-Accorde, .., Neben-Septimen- 2. u. 3. Aufl. „Accorde." (*Theor. I. Bd. S. 138.*) § 50.

Seite 16: „Eigenthümliche Dreiklangsharmonien „der Moll-Tonart." (*Theor. I. Bd. S. 280 u. f.*) 2. u. 3. Aufl § 146.

Seite 19, § 57: „Vergleichung der eigenthüm„lichen Grundharmonien in beyden Tonar„ten." — Hier werden meine tabellarischen Darstellungen abcopirt. —

Digitized by Google

Dur		*Moll*	
Drey-klänge.	Septimen-Accorde.	Drey-klänge.	Septimen-Accorde.
I	I?	I	
II	II^7	II°	II^o_7
III	III^7		
IV	IV?	IV	IV^7
V	V^7	V	V^7
VI	VII^7	VI	VI?
VII	VII^o_7		

2 u. 3. Aufl. § 151. (*Theor. I. Bd. S. 288.*)

Seite 19: Anmerk. „Man sieht also hieraus, dass die Moll-„Tonart an eigenthümlichen Accorden bey weitem ärmer ist, als „die Dur-Tonart." — (Ein Satz, welchen ausser mir noch Nie-

2. u. 3. Aufl. § 150. mand aufzustellen gewagt: *Theor. I. Bd. S. 254*, § 248.)

Seite 20: „Umgestaltung der Grundharmonien."

2. u. 3. Aufl. § 54. (*Theor. I. Bd. S. 141 u. ff.*)

— — „Umgestaltung des Haupt-Septimen-Accords

2. u. 3. Aufl. § 77-88. „durch Beyfügung einer None." (*Theor. I. Bd. S. 165 ff.*)

Seite 23: „Umgestaltung durch harmoniefremde

2. u. 3. Aufl. § 76, 99. „Töne." (*Theor. I. Bd. S. 192.*) —

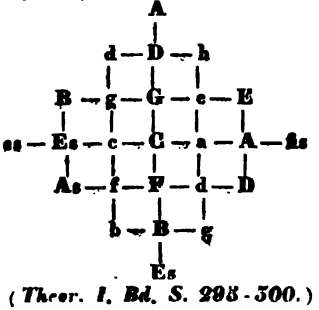
Seite 29: „Harmonische Mehrdeutigkeit."

„Wenn wir die verschiedenen Veränderungen und Umge-„staltungen der Grundharmonien noch einmal überblicken, so „finden *wir* (!), dass durch dieselben oft *A*) ein Accord dem „Klange nach einem andern ganz ähnlich wird, wenn er auch „auf dem Papiere mit andern Noten geschrieben wird; und dass „auch oft *B*) ein Accord dem andern sogar den Noten nach ähn-„lich seyn, und doch auf verschiedener Grundharmonie beruhen „könne. Den ersten Fall nennen *wir* enharmonische Mehr-„deutigkeit, den letztern einfache harmonische Mehr-„deutigkeit." (Wörtlich aus *Theor. I. Bd. S. 192-194.*) —

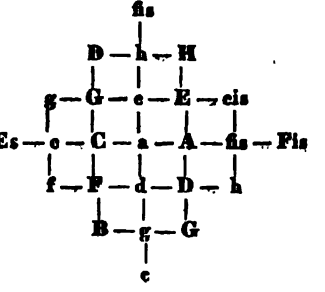
Seite 30-32: „Verwandtschaft der Tonarten."

„§ 87: Tabellarische Uebersicht der Verwandschaften." — Hier werden auch wieder meine Figuren ganz treulich nachgemalt: —

„Tab. I. (von *C* dur.)



„Tab. II. (von *a* moll.)



2. u. 3. Aufl. § 179. (*Theor. I. Bd. S. 298-300.*)

Digitized by Google

Seite 32-45: „Leitereigene Modulation." „§ 90: „*Die grosse Anzahl* aller möglichen leitereigenen Harmonie-„*folgen* lässt sich in vier Klassen eintheilen."

„1tens. Kann nach einer Dreyklangs-Harmonie eine an-„dere Dreyklangs-Harmonie derselben Tonart folgen.

„2te. Nach einer Dreyklangs-Harmonie kann ein Septimen-„Accord folgen.

„3te. Nach einem Septimen-Accord kann ein Dreyklang folgen.

„4te. Und dann kann nach einem Septimen-Accord auch „ein anderer Septimen-Accord derselben Tonart folgen." (*Theor. II. Bd. S. 190.*) 2. u. 3. Aufl. § 243.

Seite 34, § 93: „Die Harmonienschritte der 3ten Klasse, „wo nach einer Septimen-Harmonie ein leitereigener Drey-„klang folgt, nennen *wir* (!) eine Cadenz — einen Tonschluss „— Schlussfall, und unterscheiden zwey Hauptgattungen:

„*a.*) Die eigentliche Cadenz — Hauptcadenz: „wenn ein Dreyklang nach dem Haupt-Septimen-Accord folgt.

„*b.*) Die uneigentliche, nachgebildete Cadenz; „wo ein Dreyklang nach einem Nebenseptimen-Accorde folgt." Ein wenig anders in der 2. u. 3. Aufl. § 252. (*Theor. II. Bd. S. 184.*)

Seite 38: „Folgt aber einer Septimen-Harmonie ein an-„derer leitereigener Dreyklang, so nennt *man* (!) dieses eine „Trug-Cadenz, Trugschluss." (*Theor. II. Bd. S. 185.*) 2. u. 3. Aufl. § 253.

Seite 36: „Ausweichende Modulation. §. 99. Eine „Ausweichung machen ist also nichts anders, als: eine Harmonie „hören lassen, welche das Gehör aus irgend einem Grunde für „ein Glied einer andern als der bisherigen Tonart erkennt." (*Theor. II. Bd. S. 191.*) 2. u. 3. Aufl. § 272.

„Der grösste Theil aller vorkommenden Ausweichungen ge-„schieht 1) durch die Dreyklangsharmonie auf der ersten Stufe „der neuen Tonart, (durch I oder i).

„2) durch die Dreyklangs- oder Septimenharmonie auf der „5ten Stufe der neuen Tonart (durch V oder V⁷)", (u. s. w. — *Theor. II. Bd. S. 214*, § 488.) 2. u. 3. Aufl. § 277.

Seite 40: „Einrichtung der Modulation der Ton-„stücke überhaupt." (*Theor. II. Bd. S. 239.*) — 2. u. 3. Aufl. § 289.

§ 108: „In jedem Tonstück muss eine Tonart vorherrschend „seyn; d. h. das Stück muss der Regel nach in der Haupttonart „anfangen und schliessen, und zum grössten Theil in der Haupt-„tonart und den nächstverwandten Tonarten sich bewegen.

„§ 109: Auch selbst in einem aus mehreren Sätzen bestehenden „Tonstücke u. s. w. — *Anmerkung*: So gehen z. B. in Mozarts „Zauberflöte, Don Juan, die Finalen des ersten Akts (eine Folge „mehrerer Sätze), aus *C* dur, und Mozart hat sogar die Ouver-„turen seiner Opern in demselben Tone geschrieben, in welchem „er die ganzen Opern schliesst." (*Theor. II. Bd. S. 240, 241.*) 2. u. 3. Aufl. § 289.

§ 110: Es giebt jedoch auch Fälle, wo von dieser Tones-„Einheit abgewichen wird. So endigt ein in *Moll* angefangenes „Tonstück sehr häufig in *Dur*; und in einem aus mehreren Sätzen „bestehenden Tonstücke manchmal ein Mittelsatz in einem ande-

Digitized by Google

2. u. 3. Aufl. § 289. „ren Tone, als er angefangen hat, um vielleicht als Uebergang „zum folgenden Satz ... zu dienen. (*Theor. II. Bd. S. 240.*)

2. u. 3. Aufl. § 290. §. 111: ... „am natürlichsten ist es: jedes Tonstück mit „dem tonischen Dreyklang zu beginnen. (*Theor. II. Bd. S. 243.*)

§. 112: „Es giebt jedoch Tonstücke, die im Anfange die „Tonart nicht auf diese Weise genau bestimmen, und das Gehör „einige Zeit in Zweifel lassen, welche Tonart dem Stück zum „Grunde liege." — „Sinfonie von Beethoven in *C*-moll." —

2. u. 3. Aufl. § 292. „Ouverture d. Jahrzeiten von Haydn in *G*-moll." (*Theor. II. Bd. S. 249.**) — ... „Auch solche, die mit einem andern als dem

2. u. 3. Aufl. § 294. „tonischen Accord anfangen." ... (*Theor. II. Bd. S. 251.*)

Seite 41: „Auch solche, wo mit einer der Haupttonart ganz „fremden Harmonie angefangen wird: Sinfonie v. Beethoven in

2. u. 3. Aufl. § 270. „*C*-dur." (*Theor. II. Bd. S. 257.*)

So viel nur, wie gesagt, zur Rechtfertigung des oben gesprochenen Wortes.

Eine Erörterung und Kritik der wenigen Puncte, worin der Hr. Verf. von mir abweicht, indem er (S. 17, 19) auf der siebenten Stufe der Molltonart gar keine Harmonie, — hingegen die freie Hinzufügung einer None auch zu allen Nebenseptimenharmonieen annimmt, — und die Hauptseptimenharmonie nur aus dem Gebrauche durchgehender Noten entstehen lässt!!.. — eine solche Erörterung, sag' ich, so wie überhaupt eine Beleuchtung des Werthes oder Unwerthes der bei-

*) Hier also ganz sklavisch sogar grade, diejenigen Beispiele abgeschrieben, welche ich angeführt hatte! — Bei diesem Abschreiben ist aber dem Hrn. Schneider ein fatales Unglück begegnet. Ich hatte nämlich, in Ansehung der als Beispiel angeführten Ouverture der Jahrzeiten mich in der 1. Aufl. geirrt, indem beim Anfange der ged. Ouverture, die Oboen die Töne g und b festhaltend, die Tonart allerdings genugsam bestimmen. Der H. Mus. Dir. hat aber, allzu gläubig! nicht nur meinen Paragraphen und selbst mein Beispiel, sondern auch zugleich meinen Irrthum, *fideliter* mit abgeschrieben!!! — Das nenn ich denn doch einen Glauben, der Berge versetzt!

Digitized by Google

den besprochenen Werkchen, würde diese Vorrede hier am unrechten Orte verlängern; zumal eigentlich Niemand weniger zum Recensenten der genannten Büchlein geeignet ist, als grade ich, dessen Namen jener Hr. Werner so edelmüthig verschweigt, dieser Hr. Schneider aber auf so verblümte Weise als denjenigen nennt, dessen — „Ordnung und Grundsätzen er — meistentheils — folgen zu müssen" (!) geglaubt habe; — (auf gut Teutsch: dessen Buch er, verstümmelt und unverständig entstellt, als sein Machwerk hat drucken lassen.)

Hätten die beiden Herren der Wahrheit und mir die Ehre gegeben, dasjenige, was sie, so über die Masen plagiarisch, aus meiner Theorie ausgeschrieben, auch aufrichtig als daraus entnommen zu bezeichnen, und so das gestohlne Gut aufrichtig als gestohlen zum Verkauf auszubieten, — nun so hätte ich ihnen wenigstens für die Aufrichtigkeit Dank wissen müssen; allein bei der Art und Weise, wie sie es getrieben, war ich die vorstehenden Blosstellungen der Wahrheit, dem Publicum und mir selber schuldig.

Endlich sei mir auch noch ein Wort der Rechtfertigung vergönnt, über die Freimüthigkeit, mit der ich so manchesmal, ergraute Lehren als nur halbwahr, ja, als durch und durch unwahr,

Digitized by Google

nachzuweisen wage. Ich will nicht einmal für mich anführen, was Göthe, in seiner Farbenlehre (1. Bd. S. 648) zur Entschuldigung seiner schneidenden Polemik anführt: „dass es im Conflict von „Meynungen und Thaten nicht darauf ankommt „seinen Gegner zu schonen, sondern ihn zu über„winden; dass Niemand sich aus seinem Vortheil „herausschmeicheln oder herauskomplimentiren „lässt, sondern dass er, wenn es ja nicht anders „seyn kann, wenigstens herausgeworfen seyn will;" — denn mir ist es nicht darum zu thun, mich gegen Gegner in Vortheil zu setzen, sondern Wahrheit zu erforschen und darzustellen. Eben so wenig will ich auf die altergrauen Systeme und das unerlöschliche Geschlecht ihrer älteren und neuesten Wiedergebärer, sein „heiteres Gleichniss" (1. Bd., S. XIV) anwenden, von der alten Burg, ursprünglich mit jugendlicher Uebereilung angelegt, in der Folge, zur Deckung der Mängel ihrer Uranlage, mit den verschiedenartigsten neuen Bollwerken, Gräben, Thürmen, Erkern und Schiessscharten versehen, durch allerlei An-, Neben- und Vorgebäue erweitert, und diese wieder in Verbindung gebracht durch die seltsamsten Galerieen, Hallen und Gänge, übrigens, nur darum, weil sie, nie ernstlich angegriffen, nie eingenommen worden, zum Rufe der Unüberwindlichkeit gelangt, und dieses Rufes auch noch jetzt geniessend, obgleich längst in sich selber zerfallen und leer stehend,

Digitized by Google

nur von Invaliden bewacht, die sich ganz ernstlich für gerüstet halten! — u. s. w. Nein, Niemand, ich betheure es, ist bereitwilliger als ich, den verdienstlichen Bemühungen unserer Vorfahren um die Gründung einer Theorie, Achtung zu zollen. — Allein wie sehr es auch Pflicht ist, dankbar zu erkennen, was sie, schon lang ehe wir auf der Welt waren, für Kunst und Kunstlehre nach ihrer Weise gethan, so wenig dürfen wir es doch verkennen, dass sie das Geschäft der reiferen Ausbildung, der Sichtung, und überhaupt des weiteren und tieferen Forschens und Prüfens, uns übrig gelassen haben; und wollen wir daher die Väter unserer Theorie recht ehren, wollen wir ihrem Beispiele recht folgen, so thuen wir es dadurch, dass wir, gleich ihnen, selbst denken und selbst forschen, statt grade nur das nachzubeten, was sie, und grade so, wie sie es uns vorgesagt, und blindlings, wie die Herde dem Leithammel folgt, nur den Pfad nachzutraben, den sie gegangen. Warnt uns doch vor solchem Köhlerglauben schon Seneca (*De vita beata, Cap. I.*) in den kräftigen Worten: *Nihil magis praestandum est, quam ne pecorum ritu sequamur antecedentium gregem, pergentes non qua eundum est, sed qua itur.*

Gfr. Weber.

Digitized by Google

Vorwort.

ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

(Erschienen 1824.)

Indem ich diese zweite Auflage dem Publicum übergebe, habe ich demselben vor Allem manche bisherige Zögerung abzubitten.

Der, zuerst am Anfange des Jahres 1817 erschienene, erste Band war im Buchhandel schon vergriffen, als im Jahr 1821 der dritte erschien. Ein, im folgenden Jahre veranstalteter, im Wesentlichen unveränderter zweiter Abdruck des ersten Bandes befriedigte die fortwährende Nachfrage nur kurze Zeit, zumal auch der zweite schon wieder selten geworden war, so dass das Ganze dermal schon seit geraumer Zeit nicht mehr zu haben gewesen, und die gegenwärtige Auflage billig um einige Jahre früher hätte erwartet werden dürfen.

Zu meiner Entschuldigung sei Folgendes gesagt.

Da, wo der höhere Staatsdienst, mit seinen undingten Pflichten, die Geistesthätigkeit des Beamten während des grössten und besten Theiles seiner

Digitized by Google

Lebensstunden in Anspruch nimmt, da fallen ihm viel Augenblicke der Erholung und Ruhe, nicht aber gute Stunden zu kräftiger kunstwissenschaftlicher Thätigkeit aus; und wenn es wahr ist, dass zum Erzeugen eines Kunstwerkes, und so auch eines Werkes über Kunst, grade nur die besten und geisteskräftigsten Augenblicke des Lebens gehören, — wenn der Ausspruch unsers Göthe wahr ist, dass es ein fruchtloses, ja thörichtes Unternehmen sei, ein Kunstwerk in kärglich abgedarbten Nebenstunden erzeugen zu wollen, — so habe ich vielleicht weniger die manchfache Verspätung meiner Schrift zu entschuldigen, als noch viel mehr ihr unverhältnismässiges Zurückbleiben hinter dem, was sie, unter anderen, der Kunst minder ungünstigen Umständen, vielleicht hätte werden können.

Was indessen unter den erwähnten Verhältnissen irgend thunlich war, habe ich für die gegenwärtige zweite Auflage redlich gethan; und in welchem Grade sie eine durchaus umgearbeitete ist, ja dass, in Vergleichung gegen sie, die erste gleichsam ganz unbrauchbar erscheint, wird man schon auf den ersten Durchblick leicht erkennen.

Möge, um dieser meiner Bemühungen willen, das Publicum mir die mehrfältigen Unvollkommenheiten verzeihen, mit welchen ich ihm jene erste

Digitized by Google

Auflage vorzulegen gewagt hatte, und welche hauptsächlich daher rührten, dass ich, ursprünglich nicht daran denkend, jemal eine Theorie drucken zu lassen, und gänzlich unerwartet von den Herren Verlegern dazu aufgefodert und beeilt, mich entschliessen musste, ein höchst unvollständiges, grösstentheils nur aphoristisches, noch nicht einmal zu Einem Bande hinreichendes Manuscript der Presse zu übergeben, und die folgenden Manuscriptblätter meist aus der Feder weg, und noch so recht ungehobelt, in die Druckerei wandern zu lassen.

Um desto grösser ist denn auch in dieser Hinsicht meine Verpflichtung, den Herrn Recensenten der ersten Auflage, und vornehmlich dem Herrn Professor Maas, für die Aufmerksamkeit zu danken, deren sie ein, damal noch so ganz ausserordentlich roh und nachlässig hingeworfenes Werk, so ehrenvoll gewürdiget, ganz vorzüglich aber für die mitunter erhobenen Zweifel und Einwendungen, von welchen gewiss auch nicht Eine von mir unerwogen geblieben, und auch selbst die geringfügigeren mir willkommene Veranlassung geworden sind, meine Ansichten neuerdings durchzudenken, und entweder näher zu begründen, oder noch leichtverständlicher auszudrücken, um sie wenigstens vor fernerem Missverstehen zu bewahren.

GW.

Digitized by Google

Vorwort

ZU DIESER

DRITTEN AUFLAGE.

Nur der schon wieder mehrjährige Mangel des vorliegenden Buches im Buchhandel, die beharrliche Nachfrage des Publicum und der Buchhändler, und das darauf gegründete allerdringendste Begehren der Verlaghandlung, konnte mich bestimmen, die gegenwärtige dritte Auflage meines Buches geschehen zu lassen, ohne ihm zuvor die, ihm noch immer nöthige, grössere Vollendung gegeben zu haben.

Diese ihm zu verleihen, ist und bleibt mir verwehrt durch die erdrückendste Masse heterogenster Amtsgeschäfte, welche, weit entfernt mir für die Kunst auch nur so viel Zeit zu lassen, als sonst gewöhnlich dem geringsten Dilettanten vergönnt ist, grade mich armen Dilettanten von der Kunst, und noch mehr von jedem Kunst-

Digitized by Google

genusse, seit mehren Jahren so gut wie gänzlich getrennt haben.

Darum Nachsicht der Unvollkommenheit, mit welcher auch diese Auflage ans Licht zu treten genöthigt ist! — Nachsicht dem Verfasser, welcher nur allzusehr fürchten muss, nie, oder vielleicht erst nach abgestumpfter Geisteskraft, die Musse zu erringen, ohne welche er den Plan zur Bearbeitung der noch übrigen Lehren (doppelter Contrapunct, Fuge, Instrumentation, Vocalcomposition, Scansion, Declamation, Aesthetik, etc.) als einen unerfüllten Wunsch wird mit ins Grab nehmen müssen. — *)

---

*) Einzelne skizzenmässige Bruchstücke der Lehre vom doppelten Contrapuncte hat der Verf. im Jahre 1831 im 13. Bande der Zeitschrift *Cäcilia*, Hft. 49, S. 1; und Hft. 52, S. 209, bekannt gemacht, und in der Einleitung dazu Folgendes wörtlich erwähnt:

„Die, jede Erwartung und Hoffnung bei Weitem übersteigende Aufnahme, welche den, nur erst die Lehre vom reinen Satze enthaltenden vier ersten Bänden meiner Theorie der Tonsetzkunst, schon gleich bei ihrem ersten Erscheinen, in einer damals nur noch gar zu rohen und blos skizzenmässigen Form, dennoch entgegengekommen war, hatte mir schon längst die Verbind-

Digitized by Google

Dass indessen für die Vervollkommnung der gegenwärtigen Auflage der, die Grammatik der Tonsetzkunst (§ x) enthaltenden vier Bände, im-

„lichkeit auferlegt, jener Theorie des reinen Satzes, „welche freilich nur erst die Rudimente, nur erst „die grammatikale Grundlage zur eigent- „lichen Kunst der Tondichtung bildet, nun auch „die höhere Lehre vom doppelten Contrapuncte, „von der Nachahmung, Fuge, Kanon etc. folgen zu „lassen; und in der That sind öffentliche und Privat- „mahnungen zur Erfüllung dieser Verbindlichkeit „mir in fast überreichem Mase zu Theil geworden.

„Da grade in der Anwendung auf diese höheren „Fächer die in jenen früheren Bänden niederge- „legten Grundsätze sich erst als recht fruchtbrin- „gend und folgerecht bewähren, und erst hier die „aus jenen hervorgehende Klarheit, Bestimmtheit „und Folgerechtheit sich am einleuchtendsten be- „urkundet, so muss es, wenigstens in dieser Hin- „sicht, mir allerdings schmerzlich sein, dass fort- „während täglich gesteigerte Amtsbeschäftigung in „mehr als Einem anderen ganz heterogenen Fache, „es mir bis jetzo noch immer unmöglich gemacht „hat, jene Verpflichtung zu erfüllen.

„Alles was, unter solchen, der Kunst so un- „bedingt abholden Auspicien, über die Materie „vom doppelten Contrapuncte, von Fuge u. a. m. „zu Stande zu bringen, mir bis jetzo in ein- „zelnen, von ständigen Berufarbeiten wenigstens „halbfreien Ferienwochen u. dgl. möglich war, „sind einzelne, noch ungeordnete und ungefeilte

Digitized by Google

merhin Manches und nicht ganz Unnützliches geschehen und mancher § mit Sorgfalt umgearbeitet worden ist, wird von selbst in die Augen fallen. *)

„Skizzen, ungefähr von derselben unvollendeten „Art wie die, welche ich in den Jahren 1817 u. „18 als erste Bände meiner Theorie bekannt zu „machen gewagt, und dafür einen Beifall geerntet „hatte, welcher, bei dem Bewusstsein der wenig„stens damal noch wahrhaft ungehobelten Be„schaffenheit jener Skizzen, mich weit mehr be„schämen, als erfreuen durfte.

„Die Unmöglichkeit die, zur Verarbeitung „meiner gegenwärtigen Skizzen zu einem vollstän„digen Werke über den doppelten Contrapunct, „erforderliche Muse zu erringen, bestimmt mich, „durch Bekanntmachung eines Theils meiner, wenn „auch noch ganz unausgeführten Skizzen, durch „das Organ der gegenwärtigen Blätter, mit der „Abtragung meiner Schuld, wenigstens zum Theil „und so weit es in meinen Kräften steht, und wär's „auch nur als einsweilige Verzugzinsen, hier vor„läufig den Anfang zu machen. Sind diese Bruch„stücke so glücklich, auch nur halb so viel Aner„kennung zu finden, als den in eben so unvollen„deter Form ans Licht getretenen früheren Bänden „der Theorie zu Theil geworden war, so bin ich „auch diesmal wieder bei Weitem über meine An„sprüche hinaus geehrt und belohnt."

*) Man vergleiche z. B. im gegenwärtigen ersten Bande die §§ II Anm., § XVIII, § XX, § XXXVII, § XXXVIII, § XLVIII, § XLIX, § LX ½, § LXI,

Digitized by Google

Insbesondere wird man auch einige höchst grobe Druck- und Schreibfehler, welche theils die erste, theils auch selbst noch die 2. Auflage entstellt und zum Theil den Sinn gradezu umgekehrt hatten *), in der gegenwärtigen nicht wiederfinden.

---

§ 3½, § 51 *bis*, § 55 *bis*, § 56, § 63, § 63 *bis*, § 63 *ter*, § 63 *quater*, § 68, § 69, § 87 *bis*, § 87 *ter*, § 88, § 94, § 95 *bis*, § 95 *ter*, § 99, § 100, u. a. m. mit der vorigen Auflage.

*) So stand z. B. in der zweiten Aufl. § 74, S. 217: „Wenn die eigentliche Quinte höher liegt als der Grundton" — statt „tiefer."

Desgl. § 88, Anm. S. 228, Zeile 11: „Eine Quinte aufwärts oder eine Quinte abwärts", statt „eine Quarte aufwärts oder" u. s. w.

Eben so § 208, S. 125, Z. 19 gar: „Allein auch „hier ist das Gehör geneigt, den besagten Zusam- „menklang keineswegs für [G b $\bar{e}$ $\bar{\bar{c}}$], als V^7 der „entfernteren Tonart *F*-dur zu nehmen, sondern „vielmehr für den im näheren *e*-moll inheimischen „Accord [G ais $\bar{e}$ $\bar{\bar{c}}$]" — statt grade im Gegentheil: „keineswegs für [G ais $\bar{e}$ $\bar{\bar{c}}$] als $^{0}II^{7}$ der näheren „Tonart *e*-moll zu nehmen, sondern vielmehr für „den, im entfernteren *F*-dur als V^7 inheimischen „Accord [G b $\bar{e}$ $\bar{\bar{c}}$]."

Ich muss gestehen, dass ich mich einigermasen wundere, dass von den vielen, mein Buch so auszeichnend gerühmt habenden, verehrlichen Herren Recensenten, auch nicht ein Einziger diese baaren groben Verkehrtheiten angemerkt hatte. —

Digitized by Google

Auch durch das Einschalten der mehrsten Notenbeispiele in den Text selber, glaube ich, die Bequemlichkeit der Leser, und dadurch die Leichtigkeit des Verständnisses, gefördert zu haben, so wie durch manche zweckmässig befundene noch grössere Vereinfachung meiner Darstellung, wodurch diese Auflage, der eingeschalteten Notenbeispiele ungeachtet, doch beinahe kürzer als die vorige ausfallen konnte, — wiewohl freilich nicht *so* kurz, wie die Machwerke jener Herren, welche (mit wahrem Bedauern sieht man unter ihnen sogar einen sonst ausgezeichneten, hochachtungswerthen, Tondichter figuriren —) schon gleich nach dem Erscheinen des ersten, und kaum auch noch des zweiten, Bandes meiner Theorie, flugs darüber her waren, aus jenen noch unabgeschlossenen zwei ersten Bänden, alsbald so betitelte kurze Elementarbücher der Harmonie und Tonsetzkunst, — Darstellungen der Harmonielehre, — Generalbassschulen u. dgl. anzufertigen, bestehend aus grösstentheils buchstäblichem Abdruck etwa eines Viertels meiner Paragraphen, — die dazwischenliegenden aber auszulassen (!) und den dadurch natürlicherweise verloren gehenden Zusammenhang, so wie auch den

Digitized by Google

Mangel all desjenigen, die Ganzheit der Theorie absolut Bedingenden, was sie aus den damal noch nicht erschienenen folgenden Bänden meines Buches freilich noch nicht abschreiben konnten*), entweder

---

*) Siehe die vorstehenden Vorreden der beiden früheren Auflagen.

Wie das Schicksal, von Schriftstellern des In- und Auslandes geplündert zu werden, mich auch seitdem fortwährend unbarmherzig verfolgt hat, beabsichtete ich anfangs in dem gegenwärtigen Vorworte, auf ähnliche Weise wie dort geschehen war, vor Augen zu stellen und mit einiger Ausführlichkeit zu commentiren. Allein wahrlich solche Commentationen eckeln mich nachgerade so sehr an, dass ich mich lieber darauf beschränken mag, nur einige aus den vordersten Reihen jener neuesten Herren Nachschreiber namhaft zu machen, und zwar diesmal nur Ausländer, — (die neuesten teutschen Plagiate mit dem Mantel der christlichen Liebe verhüllend.) —

In jene vordersten Reihen gehört vorzüglich der Herr *D, Jelensperger, Professeur de Composition au Conservatoire de Paris*, in seinem neuerlich erschienenen *Traité*, betitelt:

L'Harmonie au commencement du 19me siècle et Méthode pour l'étudier; Paris 1830.

welcher nicht allein einen sehr grossen Theil meiner Lehren sich als die Seinige angeeignet, sondern auch meine Bezeichnungsweise, durch grosse und kleine Buchstaben und auf dieselben

Digitized by Google

aus ihrem Kopfe — meist ziemlich ungeschickt, — ergänzend, — oder es auch wohl ganz getrost unausgefüllt zu lassen, — den, auf solche armselige

---

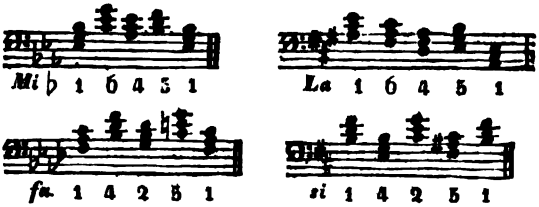
beziehliche Ziffern, ziemlich eben so wie die vorstehend (S. XIV) genannten Herren, sich appropriirt, wie aus nachstehenden Auszügen zu sehen.

§ 4. „Nota. Pour abréger, on écrira seulement le nom „de la tonique avec l'initiale majuscule, si le mode est „majeur, et avec l'initiale minuscule, s'il est mineur; ex: „*Do*, signifie Do majeur; *do*, signifie do mineur; etc."

§ 14. „Nota. Comme dans la suite on aura besoin à „chaque instant de parler de tel accord, sur tel degré, „dans tel mode, on se contentera, pour abréger, d'écrire „le nom de la tonique et le chiffre du degré sur lequel se „trouve la fondamentale de l'accord qu'on veut exprimer; „ce chiffre représente à lui tout seul les trois notes qui „composent l'accord. Ainsi en écrivant *Do* $\frac{la}{2}$, ce 2 veut „dire $\frac{fa}{re}$, car tel est l'accord de trois notes qui se trouve sur „le second degré en *Do* majeur; en écrivant *la* 5, ce 5 „veut dire $\frac{sol\,\#}{mi}$, car telles sont les notes de la gamme de „*la* (§ 4) qui composent l'accord du 5e degré; et ainsi de „suite. Si l'on ne veut pas déterminer le ton, on n'indique „que le mode p. ex:

Mode majeur 1 6 4 5 1 ‖ Mode mineur 1 4 2 5 1 ‖

„et alors on se représente les accords, n'importe dans „lequel des douze tons de ce mode. Voici les accords du „premier des deux exemples précédens, conçus en *Mi*♭, „puis en *La*, et ceux du second, en *fa* et en *si*:



wobei er, durch einige, theils unbedeutende Abänderungen, und zum Theil ziemlich übel ge-

Digitized by Google

Weise zusammengerafften, Trödel einer willkürlichen Quantität aus einem, nur erst zur Hälfte bekannt gewordenen neuen Systeme, entwendeter

---

wählte, Zusätze sich berechtigt glaubt, sich seiner Nation als Selbsturheber zu präsentiren (man lese z. B. seinen § 244, verglichen mit meinem § 574 und § 577 der 2. u. 3. Aufl., Seite 395 u. 399, Fig. 441 $^1/_2$;) — und dagegen mich mit der artigen Phrase abzufinden:

„Du reste plusieurs auteurs ont déjà proposé ou employé „des méthodes d'analyse différentes de la basse chiffrée, et „principalement Mr. *G. Weber*, dans son excellent ou„vrage intitulé: *Théorie der Tonsetzkunst*."

Auf ähnliche Weise wie der Herr *Professeur au conservatoire* in Paris hat in Italien der Herr *Dottore Pietro Lichtenthal* in seinem

Dizionario della Musica, Milano M. DCCC. XXVI.

mich in vielen Stellen blos ins Italienische und meinen Namen in den Seinigen übersetzt; obgleich er keinen Anstand genommen hat, selbst grade meine Notenbeispiele unverändert abzuschreiben. Man vergleiche z. B. seinen Artikel *Tempo* und seine Notenfigur Nr. 145 mit meiner 1. Aufl., 1. Bd., S. 88 u. 89, Fig. 1-3 und 2. u. 3. Aufl. § LXII, Fig. 16 u. 17; — der Lichtenthalischen Figuren 142, 144, 145, 146 gar nicht zu erwähnen! —

Gelegenheitlich darf ich aber auch noch eine weitere Plünderung erwähnen, welche ich von diesem nämlichen Herrn *Dottore Pietro Lichtenthal* in ebendemselben *Dizionario* erlitten habe. Dieser edle Mann hat unter Anderem auch meine ganze

Digitized by Google

einzelner Paragraphen, dem Publicum auf offenem Markte zum Verkauf auszubieten! — und mittels solcher Operationen mir die noch unzeitigen Früchte vom unausgewachsenen Halme zu stehlen, und dies gar noch mit einer Miene, als seien diese auf ihrem Acker gewachsen, (indem sie

---

Akustik der Blasinstrumente in seinem Artikel „*Instrumenti*" zusammengedrängt und als sein Machwerk geliefert! — Es wird bekannt sein, dass, nachdem unser herrlicher Chladni in seiner Akustik die Aeusserung ausgesprochen, dass der Zustand der Wissenschaft noch zur Zeit die Aufstellung einer akustischen Theorie des Tonspiels der Blasinstrumente wohl noch nicht erlauben mögte, — ich den Versuch einer solchen (im Jahr 1816) zuerst gewagt.

Herr Lichtenthal hat meine, in dieser meiner Akustik der Blasinstrumente zuerst aufgestellten und entwickelten Grundansichten, in der Leipz. allgem. mus. Zeitg. 1816, S. 35 und 1817 Nr. 48. oder in der Ersch- und Gruberschen Encyklopädie, 10. Bd., Artikel: „Blasinstrumente" gefunden und, aus lauter treuen Auszügen daraus und treulich nachgemalten Figuren und Notenexempeln, in seinen Artikel „*Instrumenti*" ein eigenes Capitel „*Brevi cenni sugli strumenti da fiato*" eingeschaltet, in welchem nun die italienische Nation den vortrefflichen Hrn. *Dottore Lichtenthal* als Autor einer noch nie versucht gewesenen Akustik der Blasinstrumente kennen lernt. — —

Digitized by Google

meine, von allem bisher gelehrt Gewesenen gänzlich abweichenden, Paragraphen, Behauptungen, Darstellungsarten, Tabellen, Figuren etc., meine neu eingeführten Bezeichnungsarten [z. B. die der nachstehenden §§ 41, 52, 58, 97 u. s. w.,] grade so in ihre Bücher hinein abdrucken liessen, als seien sie es, welche diese oder jene neue Behauptung aufzustellen wagten, diese und jene neuen Figuren und Zeichen einführten, u. dgl.) — — und auf solche Weise nicht allein meine rechtmässigen Verleger an ihrem Verlagseigenthume und in diesem auch mich, zu beeinträchtigen, sondern auch sogar das geringe Verdienst, welches mir etwa als Urheber meiner Theorie zukommen mochte, in den Augen der Unkundigen auf sich hinüber zu leiten versucht haben. —

Dass die auf solche Art entstandenen Werke jener Herren, schon vermöge der Art und Weise wie sie angefertigt worden sind, unmöglich anders als äusserst vitios, trügerisch und irreleitend sein können, dass sie das, was ich klar darzustellen bemüht gewesen, durch unverständige Verstümmelung unklar, ja unwahr, ausdrücken u. dgl., das ist eben so natürlich als unfehlbar; wobei nur das Schlimmste für mich ist, dass auch selbst diejenigen Leser jener Büch-

Digitized by Google

lein, welche, wissend dass sie aus meiner Theorie ausgeschrieben sind, aus denselben meine Lehre so recht wohlfeilen Kaufs in vielbeliebter Kürze kennen lernen zu können vermeinen, darin aber nur überall Halbheit, mangelnde Folgerechtheit und täuschende Oberflächlichkeit finden, dadurch sogar zu dem Glauben verleitet werden, es sehe in meiner Theorie selbst eben so unganz und unfolgerecht aus, wie sie es in jenen unverständig und unzusammenhängend zusammengeschriebenen Machwerken finden!!

In wiefern es möglich ist, den Inhalt meiner Harmonielehre in einen kürzeren Auszug zusammen zu drängen, ohne die Ganzheit, den Zusammenhang und die Wahrheit aufzuopfern, — werde ich hoffentlich doch bald den Versuch zu machen im Stande sein, in einer

ÜBERSICHT DER HARMONIELEHRE,

einer Arbeit welche freilich schon längst fertig sein könnte, wäre sie so leicht, wie jene Herren Schneider, Werner und Consorten sich's, auf meine, meiner Verleger und des Publicums Kosten, gemacht haben!

Gfr. Weber.

Digitized by Google

Nachschrift.

Zu meiner Ueberraschung habe ich, schon indem dieser Bogen des Vorworts zur gegenwärtigen 3. Auflage gedruckt wird, mich der Verbindlichkeit zu entledigen, dem gelehrten Herrn Professor *Fétis* für die, in seiner *Revue musicale* vom 12. Mai 1832, S. 116 ff. gegebene, ehrenvolle Recension dieser Auflage, — (nämlich der einzelnen Hefte, in welchen die Schott'sche Verlaghandlung, seit dem Anbeginne des Druckes, die einzelnen Bögen dieser Auflage, so wie sie in der Druckerei fertig wurden, auf Begehren ausgegeben hatte,) aufs Freundlichste zu danken, so wie nicht minder für einige von ihm erhobene Einwendungen, welche ich, namentlich aus Rücksicht auf die berühmte Feder, aus welcher sie geflossen sind, viel zu sehr ehre und beachte, als dass ich nicht eine kurze Lösung derselben versuchen sollte.

Vor Allem vermisset Herr *Fétis* eine systematische Construction der Theorie der Tonsetzkunst; er findet in meinem Buche mehr eine „*Méthode .... analytique et rationelle*," als „*lois générales*", kurz keine solche Methode wie „*celle que les géomètres modernes ont adoptée.*" —

In dieser Hinsicht glaube ich nun aber, dass, hätte Herr *Fétis* meine §§ IV, X, und 99 u. deren Anmerkungen (vergl. vorstehend Seite X-XII, und nachstehend S. 21-24, u. 269 ffg.) gelesen, woselbst ich erwähne, dass und warum ich grade nur diesen absichtlich den analitischen Weg gewählt, den systematischen aber, so wie überhaupt den Weg generalisirender Präcepte, für trügerisch halte, — er ent

Digitized by Google

weder diese meine Ansicht und deren Gründe würde zu widerlegen gesucht, oder aber den trockenen Vorwurf, dass mir eine systematische Behandlung nicht gelungen sei, unterlassen haben.

Die andere Ausstellung des Herrn *Fétis* gegen meine Behandlungsart besteht in dem Vorwurfe, als habe ich die ganze Lehre von den „*contre-points simples et doubles*, *les imitations*, „*les canons et l'art de la fugue*", denn doch nur gar zu transitorisch und flüchtig behandelt in meiner 12ten Abtheilung (*Winke zur Uebung in der Kunst des reinen Satzes*, § 559-578.) —

Da nun aber auch hier nur ein offenbarer Irrthum vorliegen kann, indem ja in der fraglichen 12. Abtheilung, welche ausdrücklich nur zu Uebungen im blos reinen Satze bestimmt ist, von all den von Herrn *Fétis* genannten Dingen, auch nicht eine Sylbe steht, als nur grade die ausdrückliche Erwähnung: dass diese höheren und vornehmeren Dinge, doppelter Contrapunct, Nachahmung, Canon, Fuge, in den vorliegenden, blos dem reinen Satze gewidmeten Bänden, gar nicht abgehandelt werden sollen (IV. Bd., 12. Abth., § 578, S. 149 am Ende; — vergl. auch vorstehend Seite XXXII, und nachstehend I. Bd., S. 19, § X;—) so darf ich wohl nicht anders glauben, als dass der hochverdiente französische Gelehrte, — welcher freilich keinen Anspruch darauf macht, auch ein teutscher Gelehrter zu sein, — aus Unkenntnis oder unvollkommener Kenntnis der teutschen Sprache, alle die hier angeführten §§ nicht wohl verstanden haben muss. Eben diese Vermuthung, steigert sich zur Gewissheit dadurch, dass Er, in seiner Recension, beiläufig erwähnt, ich hätte am Schlusse meines III. Bandes mich rücksichtlich seiner Fehde mit der Leips. allg. mus. Zeitg. gegen seine Ansicht erklärt. — Nur aus Missverstand der teutschen Sprache kann Herr *Fétis* dieses meinen, und das, auf der letzten Blattseite meines III. Bandes noch eigens mit ausgezeichneter Schrift gedruckte, Wörtlein „nicht" übersehen, so wie auch die Beziehung der historisch trockenen Allegation der von den beiden streitenden Theilen ausgesprochenen Behauptungen, ebendaselbst S. 197-200, missverstanden haben.

Digitized by Google

Dass er aber, — in dem Augenblicke, wo er, in seiner, von beiden Parteien so heftig und hitzig geführten Streitsache, an mir einen Antagonisten, einen Mann seiner Gegenpartei, zu haben vermeinte, — das Buch dieses seines vermeintlichen Gegners dennoch nicht allein so leidenschaftlos beurtheilte, sondern es sogar, ungeachtet der Hauptfehler, welche er in demselben aufgefunden zu haben meinte, [redacted] so hoch zu stellen, den Muth und die Gradheit hatte, — dies kann und wird die Hochachtung, welche er sich durch seine vielfältigen Verdienste um Kunst und Gelehrtheit schon so allgemein erworben hat, nur noch erhöhen.

GW.

Digitized by Google

Digitized by Google

Druckfehler, welche den Sinn entstellen.

Einige geringfügigen, oder welche jeder Leser leicht von selbst erräth, hat man unerwähnt gelassen.

Im ersten Bande.

S. **22**, *Z.* **20**, *statt* **auch** *setze* **an.**

S. **24**, *ans Ende des ersten Absatzes ist beizuschreiben:* **Vergl. die Anm. zum § 99.**

S. **49**, *letzte Zeile: statt* **aber** *setze* **wie.**

S. **93**, *Z.* **20** *v. u., statt* **Lehrsätze** *setze* **Lehnsätze.**

S. **114**, *in der Figur, statt* $^2/_4$ *setze* $^4/_2$.

S. **117**, *in der Figur des* $^6/_2$*-Tactes fehlt nach der Note* |○| *ein Punct.*

S. **144**, *Z.* **15**, *statt* **Dynmatik** *setze* **Dynamik.**

S. **177**, *in der vorletzten Zeile des* § **29**, *statt* § **14** *setze:* § **13.**

S. **189**, *in der ersten Zeile, statt* **1.)** *setze* **2.)**

S. **246**, *Z.* **2** *v. u., ist das Wort* **und** *auszustreichen.*

— — *Z.* **3** *v. u., ist am Ende der Zeile die Ziffer* **63***ter auszustreichen, so wie auch seitwärts am Rande.*

— — *Z.* **16** *v. u., ist das Wort* **sowohl** *auszustreichen.*

S. **247**, *Z.* **10**, *statt* **55** *setze* **63**; *desgleichen seitwärts am Rande.*

S. **262**, *Z.* **26**, *statt* **nicht** *setze* **auch.**

S. **264**, *Z.* **1**, *statt* **F** *setze* **f.**

Im zweiten Bande.

S. **73**, *Z.* **7**, *u. Z.* **8**, *statt* **G** *und* **G'** *setze* 𝔊 *und* 𝔊'.

S. **108**, *im Notenbeispiele muss die letzte Baznote* **G** *sein.*

S. **125**, *unter dem zweiten Notenbeispiele, statt* **e** *setze* **e**, *und statt* 𝔊 *setze* **G.**

S. **138**, *in der vorletzten Zeile des Textes, statt* [G b c̄ c̄] *setze* [G b c̄ c̄].

S. **146**, *Z.* **12** *v. u., setze hinzu:* **und § 237.**

S. **181**, *im letzten Notenbeispiele im fünften Tacte muss* **a** *statt* **g** *stehen.*

S. **189**, *unter der letzten Notenzeile, statt* **VI** *setze* **IV.**

S. **263**, *Z.* **16** *v. u., statt* § **188** *setze* § **188***.

S. **300**, *im vorletzten Notenbeispiele, in der Oberstimme müssen die Noten* h̄, c̄is *und* d̄ *Achtel sein.*

Digitized by Google

Im dritten Bande.

S. 8, *Z.* 5, *statt* ♮ *setze* ♭.

S. 12, *unter dem ersten Notenbeispiele steht die Ziffer 4 zu weit links, und sollte folgendermasen stehen:*

V' I7
4

S. 16, *Z.* 8, *ist hinzuzusetzen:* S. Anm. z. § 314, und Cäcilia Bd. XV, Heft 54, S. 77-114.

— — *Z.* 13, *statt* Ausweichungen *setze* Abweichungen.

S. 20, *unter dem ersten Notenbeispiele ist das* P *auszustreichen.*

S. 23, *im letzten Notenbeispiele* c.) *sollte unter der Note* ♮ c *des ersten Tactes der Diagonalstrich,* ⁄, *nicht aufwärts, sondern abwärts,* ⁄, *gerichtet sein.*

S. 67, *im Notenbeispiele 172 k sollte im ersten Tacte in der untern Zeile, statt der Achtelpause, eine Viertelpause stehen.*

S. 117, *im Notenbeispiele k, ist der unrichtige Tactstrich auszustreichen.*

S. 169, *im ersten Notenbeispiele fehlt, im ersten Tacte, sowohl bei i, als bei k, der Ton* d.

S. 203, *nach* V.) *setze hinzu:* und endlich VI.) Die rhetorische Bedeutung der Stelle erörtern, um derenwillen Mozart ohne Zweifel so geschrieben hat.

S. 220, *Z.* 18 *v. u., statt* ♮ās *setze* ♮ā.

S. 221, *in der ersten Zeile nach dem Notenbeispiele, ist das Wort* indess *auszustreichen.*

Im vierten Bande.

S. 187, *Z.* 18 *v. u., statt* geschichtlosem *setze* geschichtlichem.

S. 199, *Z.* 28, *statt* § 100 *setze* § 99.

Digitized by Google

Uebersicht

des

Inhaltes der vier Bände der Theorie des reinen Satzes.

ERSTER BAND.

(§ I - C, und § 1 - 118.)

Allgemeine Musiklehre. (§ 1 - c.)

Erstes Vorkapitel. Begriff von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst. (§ 1 - xi.)

Zweites Vorkapitel. Beschreibung unseres Tonsystemes. (§ xii - xlvi.)

Drittes Vorkapitel. Rhythmik. (§ xlvii - c.)

THEORIE. (§ 1 - 578.)

Erste Abtheilung. Tonreihen, als solche betrachtet. (§ 1 - 46.)

Zweite Abtheilung. Harmonieenlehre. (§ 47 - 118.)

Digitized by Google

ZWEITER BAND.

(§ 119 - 312.)

Dritte Abtheilung. Tonart. (§ 119 - 183.)
Vierte Abtheilung. Modulation. (§ 184 - 225.)
Fünfte Abtheilung. Harmonieenschritte. (§ 226-288.)
Sechste Abtheilung. Modulatorische Gestaltung der Tonstücke. (§ 289 - 312.)

DRITTER BAND.

(§ 313 - 466.)

Siebente Abtheilung. Auflösung. (§ 313 - 342.)
Achte Abtheilung. Durchgang. (§ 343 - 456.)
Neunte Abtheilung. Andere harmoniefremde Töne. (§ 457 - 466.)

VIERTER BAND.

(§ 467 - 578.)

Zehnte Abtheilung. Springende Stimmenführung. (§ 467 - 496.)
Eilfte Abtheilung. Parallele Stimmenführung. (§ 497 - 559.)
Zwölfte Abtheilung. Contrapunctische Uebungen. (§ 558 - 578.)

Anhang. Antike Tonarten. (§ 579 - 587.)

Digitized by Google

Ausführlicheres Inhaltverzeichnis.

ERSTER BAND.

Allgemeine Musiklehre, in drei Vorkapiteln.

Erstes Vorkapitel.

Begriffe von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.

§ I - XI.

I.) *Ton.* § I - V.
II.) *Tonkunst, Tonsetzkunst.* § VI - XI.

Zweites Vorkapitel.

Beschreibung unseres Tonsystemes.

§ XII - XLVI.

I.) *Tongrenzen und Tonabstufung überhaupt.* § XII, XIII.
II.) *Namen der Töne.* § XIV - XX.
III.) *Deren Mehrdeutigkeit.* § XXI.
IV.) *Schreibung der Tonhöhen.* § XXII - XXXI.
A.) Linien. § XXII.
B.) Schlüssel. § XXIII, XXIV.
C.) Versetzungs- und Widerrufungszeichen. § XXV - XXX.
D.) Generalbassschrift. § XXXI.
V.) *Intervalle.* § XXXII - XLVI.
A.) Begriff. § XXXII.
B.) Zählnamen. § XXXIII, XXXIV.
C.) Beinamen. § XXXV - XXXIX.
1.) kleine, grosse. § XXXVI.
2.) verminderte, übermässige. § XXXVII, XXXVIII.
3.) doppeltverminderte, doppeltübermässige. § XXXIX.
D.) Zeichen für die Intervalle. § XL.
E.) Mehrdeutigkeit der Intervalle. § XLI.
F.) Umkehrung. § XLII - XLV.
G.) Uebersicht der Intervalle. § XLVI.

Digitized by Google

Inhalt des I. Bandes

Drittes Vorkapitel.

Rhythmik — Zeitmas.

§ XLVII - C.

I.) ***Begriff von Rhythmus und Tact.*** § XLVII.

II.) ***Notirung der Zeitdauer.*** § XLVIII - LI.

A.) Geltung der Noten und Pausen. § XLVIII - L.

B.) Tempobezeichnung. § LI.

III.) ***Tacteintheilung.*** § LII - LXV.

A.) Grade Tactarten. § LV - LVII.

1.) Zweizweiteltact. § LV.

2.) Zweiviertel-, $^2/_8$-, $^2/_{16}$-Tact. § LVI.

3.) Grosser Allabreve-Tact. § LVII.

B.) Ungrade Tactarten. § LVIII.

C.) Unterabtheilung der Tacttheile. § LIX - LXII.

D.) Bemerkungen über die bisher erwähnten Tactarten. § LXIII - LXV.

IV.) ***Zeitgewicht, Tactgewicht.*** § LXVI, LXVII.

V.) ***Höhere Rhythmen.*** § LXVIII - LXX.

A.) Begriff. § LXVIII, LXIX.

B.) Arten. § LXX.

VI.) ***Zusammengesetzte Tactarten.*** § LXXI - LXXXIII.

A.) Grade Zusammensetzungen grader Tacte. § LXXIV.

B.) Grade — — — ungrader. § LXXV u. f.

C.) Ungrade — — — grader. § LXXVII.

D.) Ungrade — — — ungrader. § LXXVIII.

E.) Mehrfach zusammengesetzte Tactarten. § LXXIX.

F.) Bemerkungen über die zusammengesetzten Tactarten. § LXXX - LXXXIII.

VII.) ***Fünftheilige und ähnliche Gruppirungen.*** § LXXXIV - LXXXVII.

VIII.) ***Aufschlag, Niederschlag.*** § LXXXVIII.

IX.) ***Klänge im Rhythmus betrachtet.*** § LXXXIX - XCIX.

A.) Rhythmische Zeichnung musikalischer Sätze. § LXXXIX - XCIII.

B.) Einzelne Klänge in Beziehung auf Rhythmus betrachtet. § XCIV - XCIX.

1.) Rhythmische Rückung. § XCIV u. f.

2.) Synkope. § XCVI - XCIX.

X.) ***Unterbrechungen des Rhythmus.*** § C.

Digitized by Google

Inhalt des I. Bandes.

Theorie.

Erste Abtheilung.

Tonreihen als solche betrachtet.

§. 1 - 46.

I.) *Stimmen.* §. 1 - 33.
A.) Begriff von Stimmen, deren Fortschreitung und Führung. §. 1 - 2.
B.) Ein-, oder Mehrstimmiger Satz. §. 3.
C.) Eintheilung und Arten der Stimmen. §. 4 - 14.
1.) Obere, und untere, äussere, und Mittelstimmen. §. 4 - 7.
a.) Begriff. §. 4.
b.) Zusammentreten, Durchkreuzen. §. 5.
c.) Mehrdeutigkeit. §. 6.
d.) Verschiedenheit von äusseren, und Mittelstimmen. §. 7.
2.) Haupt-, und Nebenstimmen. §. 8 - 10.
3.) Sing-, und Instrumentalstimmen. §. 11 - 14.
D.) Stimmenzählung. §. 15 - 27.
1.) Eigentliche Bedeutung. §. 15 - 17.
2.) Engere, weitere Bedeutung. §. 18 - 20.
3.) Stimmige Brechung. §. 21 - 27.
a.) Begriff, Arten. §. 21 - 24.
b.) Mehrdeutigkeit. §. 25 - 27.
E.) Charakterische Verschiedenheit des mehr-, oder weniger stimmigen Satzes. §. 28 - 32.
F.) Partitur. §. 33.
II.) *Stimmenbewegung.* §. 34 - 46.
A.) Bewegung einer Stimme allein betrachtet. §. 34 - 42.
1.) Langsame, schnelle. §. 34.
2.) Rhythmisch gerückte. §. 35.
3.) Synkopirende. §. 36.
4.) Zusammenhängende, getrennte. §. 37.
5.) Geschleifte, gebundene, abgestossene, gehackte. §. 38.
6.) Aufsteigende, absteigende. §. 39.
7.) Springende, gehende, diatonische, chromatische, enharmonische. §. 40 - 42.
a.) Begriffe und Arten. §. 40, 41.
b.) Werth. §. 42.
B.) Bewegung einer Stimme in Vergleichung gegen die einer anderen betrachtet. §. 43 - 46.
1.) Gleiche, ungleiche. §. 43.
2.) Grade, Gegen-, und Seitenbewegung. §. 44 - 46.
a.) Begriff. §. 44.
b.) Unterarten. §. 45.
c.) Charakterische Verschiedenheit. §. 46.

Digitized by Google

Inhalt des I. Bandes.

Zweite Abtheilung.

Harmonieenlehre.

§ 47 - 118.

I.) *Von Zusammenklängen überhaupt.* § 47, 48.
A.) Begriff. § 47.
B.) Brechung. § 48.
II.) *Grundharmonieen.* § 49 - 53.
A.) Begriff. § 49.
B.) Aufzählung. § 50, 51.
C.) Unsere Bezeichnung. § 52.
D.) Uebung. § 53.
III.) *Umgestaltung.* § 54 - 99.
A.) Umgestaltung der Lage. § 55 - 69.
1.) Verlegung überhaupt. § 55.
2.) Verwechslung. § 56 - 65.
a.) Erste. § 60.
b.) Zweite. § 61.
c.) Dritte. § 62.
d.) Uebung. § 63.
e.) Mehrdeutigkeit der Entfernung eines Tones vom Basstone. § 63 *bis*, 63 *ter.*
f.) Permutationen. § 63 *quater.*
g.) Werth und Unwerth der verwechselten oder nicht verwechselten Lage eines Accordes. § 64.
h.) Herkommliche Namen der verwechselten Accorde. § 65.
3.) Enge und zerstreute Lage. § 66 - 69.
B.) Verdopplung. § 70.
C.) Auslassung. § 71 - 75.
D.) Harmoniefremde Töne. § 76 - 99.
1.) Selbständige None. § 77 - 88.
a.) Grosse. § 80 - 82.
b.) Kleine. § 83 - 88.
2.) Erhöhung, u. Erniederung eines Intervalles. § 89-95.
3.) Durchgang. § 96 - 98.
4.) Sonstige harmoniefremde Töne. § 99.
IV.) *Uebersicht der, durch Umgestaltungen entstehenden Mehrdeutigkeiten.* § 100.
A.) Einfach harmonische. § 100.
B.) Enharmonische. § 100.
V.) *Consonanzen, Dissonanzen.* § 101 - 103.
VI.) *Vorbereitung.* § 104 - 118.
A.) Ueberhaupt. § 104.
B.) Welche Töne bedürfen. § 105 - 107.
1.) Manche Septimen. § 105.
2.) Manche harmoniefremde Töne. § 106.
C.) Vollkommene, unvollkommene. § 108 - 118.
1.) Vorbereitungsweise der Septimen. § 109 - 117.
a.) Vorbereitung in derselben Tonhöhe. § 109.

Digitized by Google

b.) In derselben Stimme. § 110.
c.) Gebunden. § 111.
d.) Lang genug. § 112.
e.) Durch einen harmonischen Ton. § 113.
f.) Auf leichter Zeit. § 114 - 117.
2.) Vorbereitungsweise harmoniefremder Töne. § 118.

ZWEITER BAND.

Dritte Abtheilung.

Tonart.

§ 119 - 183.

I.) *Begriff.* § 119 - 120.
II.) *Unsere Bezeichnungsart.* § 121.
III.) *Wesentlichste Harmonieen der Tonart.* § 122 - 126.
IV.) *Tonleiter.* § 127 - 145.
A.) Harte Normaltonleiter. § 129, 130.
B.) Weiche Normalt onleiter. § 131.
C.) Transponirte harte Leitern. § 131 - 137.
D.) Transponirte weiche. § 138 - 140.
E.) Nota characteristica. § 140 1/2.
F.) Chromatische Vorzeichnung. § 141 - 145.
V.) *Eigenthümliche Harmonieen der Tonart.* § 146 - 160.
A.) Aufzählung derselben. § 146 - 150.
B.) Unsere Bezeichnung. § 151 - 153.
C.) Uebersicht der eigenthümlichen Harmonieen einer jeden Tonart. § 154.
D.) Mehrdeutigkeit des Sitzes. § 155.
E.) Grenzen derselben. § 156 - 158.
F.) Zusammenstellung der bisher beobachteten zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit der Zusammenklänge. § 159, 160.
VI.) *Verwandtschaft der Tonarten.* § 161 - 180.
A.) Nächste Verwandte der harten. § 162 - 168.
B.) „ „ „ weichen. § 169 - 175.
C.) Verwandte zweiten Grades der harten. § 176, 177.
D.) „ „ „ der weichen. § 178.
E.) Entferntere Verwandtschaften. § 179.
F.) Verwandtschafts - Tabelle. § 180.
VII.) *Charakteristik der Tonarten.* § 181 - 183.
A.) Temperatur. § 182. A.
B.) Klangfarbe. § 182. B.

Digitized by Google

Vierte Abtheilung.

Modulation.

§ 184 - 225.

I.) *Begriff.* § 184.

II.) *Leitergleiche, ausweichende Modulation.* § 185 - 189.

A.) Ganze, halbe Ausweichung. § 186.

B.) Leitaccord, Leitton. § 187.

C.) Ausweichung in dieses, in jenes Intervall. § 188.

D.) Charakterische Verschiedenheit, und Werth oder Unwerth der leitertreuen, und der ausweichenden Modulation. § 189.

III.) *Stimmung des Gehöres in eine Tonart.* § 190 - 225.

A.) Erste Stimmung. § 191.

B.) Bleibende Stimmung, Umstimmung. § 192 - 217.

1.) Grundsatz der Trägheit. § 192 - 196.

a.) Das Gehör nimmt das Leitereigene gern für leitereigen. § 193.

b.) Das Leiterfremde aber für das Nächstmögliche. § 194 - 196.

2.) Stärkere Gründe, welche die Trägheit aufheben. § 197 - 217.

a.) Besondere Abzeichen einer auftretenden Tonverbindung. § 198 - 201.

*I.) V^7 mit grosser None. § 199.

*II.) V^7 mit kleiner None. § 200, 201

*III.) $^0{}_{II}{}^7$ mit erhöhter Terz. § 202.

*IV.) Durchgehende Noten. § 203.

b.) Gewohnheiten des Gehörs. § 204 - 217.

*I.) Neuer Anfang. § 205.

*II.) Lage einer auftretenden Harmonie. § 206-208.

**A.*) Besonders bekannte. § 207.

*1.) Quartsextenlage.

*2.) Andere bekannte Formeln.

**B.*) Ungewöhnliche Lagen. § 208.

*III.) Gewohnte Modulation. § 209.

*IV.) Halbe Umstimmung. § 210 - 213.

*V.) Wiederkehr schon gehörter Stellen. § 214 - 217.

C.) Mehrdeutigkeit der Modulation. § 218 - 224.

D.) Beispiele zur Uebung. § 225.

Digitized by Google

Inhalt des II. Bandes.

Fünfte Abtheilung.

Harmonieenschritte.

§ 226-288.

I.) *Harmonieenschritte überhaupt.* § 226-242.
- *A.)* Aufzählung. § 226-228.
- *B.)* Eintheilung. § 229-232.
  - 1.) Leitergleiche, ausweichende. § 229.
  - 2.) Grösse der Harmonieenschritte. § 230-232.
- *C.)* Sequenzen. § 233-240.
- *D.)* Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der Harmonieenschritte. § 241, 242.

II.) *Leitertreue Harmonieenfolgen.* § 243-271.
- *A.)* Vom leitertreuen Folgen eines Dreiklangs auf den anderen. § 244-250.
  - 1.) Secundenschritte. § 245.
  - 2.) Terzenfortschreitungen. § 246.
  - 3.) Quarten- — — § 247.
  - 4.) Quinten- — — § 248.
  - 5.) Sexten- — — § 249.
  - 6.) Septen- — — § 250.
- *B.)* Von den Harmonieenschritten, wo nach einem Dreiklang ein leitergleicher Vierklang folgt. § 251.
- *C.)* Von denen, wo nach einem Vierklang ein leitergleicher Dreiklang folgt: Cadenzen. § 252-268.
  - 1.) Haupteadenz. § 255-261.
    - *a.)* Natürliche Haupteadenz. § 255.
    - *b.)* Trughaupteadenz. § 256-261.
  - 2.) Nebeneadenz. § 262-268.
    - *a.)* Natürliche Nebeneadenz. § 263-265.
    - *b.)* Trugnebeneadenz. § 266-268.
- *D.)* Von der Folge eines leitergleichen Vierklanges auf den anderen. § 269-271.
  - 1.) Leitertreu vermiedene Haupteadenzen. § 270.
  - 2.) — — Nebeneadenzen. § 270.

III.) *Ausweichende Harmonieenfolgen.* § 272-288.
- *A.)* Aufzählung der Arten. § 273.
- *B.)* Werth oder Unwerth. § 274, 275.
- *C.)* Eintheilung nach dem Leitaccorde. § 276-288.
  - 1.) Ausweichungen durch I oder i. § 278.
  - 2.) Durch die Dominantharmonie der neuen Tonart. § 279-284.
    - A.) Durch V'. § 279-282.
    - B.) Durch V. § 283, 284.
  - 3.) Ausweichungen durch IV oder iv. § 285, 286.
  - 4.) Durch eine der Nebenharmonieen. § 287, 288.

Digitized by Google

Inhalt des III. Bandes.

Sechste Abtheilung.

Modulatorische Gestaltung der Tonstücke im Ganzen.

§ 289-312.

I.) *Toneseinheit überhaupt.* § 289.

II.) *Anfang eines Tonstückes.* § 290-295.

III.) *Modulation im Verlaufe des Stückes.* § 296-302.

IV.) *Endigung.* § 303-312.

A.) Autheutische. § 303-305.

B.) Plagalische. § 306-308.

C.) Sonstige. § 309, 310.

D.) Werth oder Unwerth dieser verschiedenen Arten. § 311.

E.) Aus welchem Ton ein Stück gehe. § 312.

DRITTER BAND.

Siebente Abtheilung.

Auflösung.

§. 313-342.

I.) *Verschiedene Formen der Auflösung.* § 314.

II.) *Fortschreitung der Intervalle der Vierklänge.* § 315-338.

A.) Des Hauptvierklanges. § 315-326.

1.) Der Hauptseptime. § 316-320.

a.) Unfreie Fortschreitung. § 316-319.

I.)) Bei der natürlichen Haupteadenz. § 317.

A.)) Normale Intervallenfortschreitung.

B.)) Abweichung von der normalen.

II.)) Fortschreitung der Hauptseptime bei der Trug-Hauptcadenz. § 318.

III.)) Bei leitertreuen Cadenzvermeidungen. § 319.

b.) Freie Fortschreitung. § 320.

2.) Fortschreitung der Terz des Hauptvierklanges. § 321-324.

a.) Unfreie. § 321-323.

I.)) Bei der natürlichen Cadenz. § 321.

A.) Normale.

B.) Abweichungen.

II.)) Fortschreitung des Unterhalbentones bei der Trugcadenz. § 322.

Digitized by Google

III.)) Bei leitertreuen Cadenzvermeidungen. § 323.
b.) Freie Fortschreitung. § 324.
3.) Fortschreitung der selbständigen None. § 325, 326.
a.) Unfreie. § 325.
b.) Freie. § 326.
B.) Fortschreitung der Intervalle der Nebenvierklänge. § 326 ½-333.
4.) Der Nebenseptimen. § 327, 328.
a.) Unfreie. § 327.
b.) Freie. § 328.
2.) Fortschreitung der Terz der Nebenvierklänge. § 329-332.
I.)) Bei natürlichen Nebencadenzen. § 329.
II.)) Bei Trug-Nebencadenzen. § 330.
III.)) Bei leitertreuen Cadenzvermeidungen. § 331.
IV.)) Bei Ausweichungen. § 332.
3.) Fortschreitung der Quinte der Nebenvierklänge. § 333.
C.) Fortschreitung der Intervalle des Hauptvierklanges mit erniederter Quinte, — oder des Vierklanges mit kleiner Quinte und erhöhter Terz. § 334-338.
III.) *Fortschreitung der Intervalle der Dreiklänge.* § 339-341.
IV.) *Fortschreitung durchgehender Töne.* § 342.

Achte Abtheilung.

Durchgehende Töne.

§ 343-366.

I.) *Begriff und Wesenheit.* § 343, 344.
A.) Im Allgemeinen. § 343.
B.) Durchgänge untergeordneten Ranges. § 344.
II.) *Verschiedene Art, wie Durchgänge vorkommen können.* § 345-363.
A.) Zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. § 346-349.
B.) Kurze, lange. § 350, 351.
C.) Leichte, schwere. § 352-354.
D.) Durchgänge in verschiedenen Stimmen zugleich. § 355-358.
E.) Durchgang bei Brechungen. § 359.
F.) Hauptton mit dem Nebentone zugleich erklingend. § 360, 361.
G.) Mitanschlagende Durchgänge. § 362, 363.

Digitized by Google

III.) *Welche Töne einem Hauptton als Nebentöne vorgeschlagen werden können.* § 364-387.
A.) Durchgänge von Oben, von Unten. § 365.
B.) Halbtönige, ganztönige. § 366.
C.) Leitereigene, leiterfremde. § 367-370.
1.) Willkürliche, nothwendige Annäherung. § 371-375.
2.) Entferntere Durchgänge. § 376-379.
3.) Durchgänge als Leitton. § 380.
4.) Beispiele zur Erläuterung. § 381.
D.) Durchgänge auf harmonischen Stufen. § 382-387.

IV.) *Mehrdeutigkeit.* § 388-408.
A.) Darstellung derselben. § 388.
B.) Grenzen. § 389-406.
C.) Lindernder Einfluss. § 407, 408.

V.) *Durchgangtöne in ihren Beziehungen auf die vorhergehende Note betrachtet.* § 409-416.
A.) Anfangende Durchgänge. § 410, 411.
B.) Springende. § 412.
C.) Stufenweis eintretende. § 413, 414.
1.) Zwischennoten. § 413.
2.) Zurückkehrende. § 414.
D.) Vorbereitete. § 415, 416.

VI.) *Vorhalte.* § 417-441.
A.) Grundzüge. § 417-429.
1.) Begriff von Vorbereitung. § 417.
2.) Wie die Vorbereitung geschieht. § 418-420.
a.) In derselben Tonhöhe. § 419.
b.) In der nämlichen Stimme. § 420.
c.) Gebunden. § 421, 422.
d.) Lange genug. § 423.
e.) Durch ein harmonisches Intervall. § 424-426.
f.) Auf leichtem, oder schwerem Tacttheile. § 427-429.
B.) Verschiedene Art, wie Vorhalte vorkommen. § 430-436.
1.) Zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. § 430.
2.) Lange, kurze. § 431.
3.) Schwere, leichte. § 432.
4.) In verschiedenen Stimmen. § 433.
5.) Vorhalte bei Brechungen. § 434.
6.) Vorhaltton und Hauptton zugleich erklingend. § 435.
7.) Mitanschlagende Vorhalte. § 436.
C.) Welche Töne einem Intervalle vorgehalten werden können. § 437-440.
1.) Vorhalte von Oben, von Unten. § 437.
2.) Halbtönige, ganztönige. § 438.
3.) Leitereigene, leiterfremde. § 439.
4.) Vorhalttöne auf harmonischer Stufe. § 440.
D.) Mehrdeutigkeit. § 441.

Digitized by Google

VII.) *Fortschreitung der Durchgänge.* § 442-455.
A.) Allgemeiner Grundsatz. § 442.
B.) Verschiedene Formen. § 443-455.
1.) Nebenton und Hauptton aneinandergeschleift, oder abgestossen. § 444.
2.) Durch Pausen getrennt. § 445.
3.) Zwischeneingeschobene Töne. § 446-448.
4.) Auflösung während der gegenwärtigen, oder folgenden Harmonie. § 449-451.
5.) In eine Con-, oder Dissonanz. § 452.
6.) Bewegung anderer Stimmen. § 453, 454.
7.) Auflösung auf leichter, oder schwerer Zeit. § 455.
VIII.) *Ueber den Werth oder Unwerth der Durchgänge im Allgemeinen.* § 456.

Neunte Abtheilung.

Von einigen besondern Arten harmoniefremder Töne.

§ 457-466 *bis.*

I.) *Verlängerte Intervalle.* § 458, 459.
II.) *Vorausgenommene Töne.* § 460.
III.) *Angehängte Noten.* § 461.
IV.) *Orgelpunct.* § 462-465.
Schlussbemerkung zur Lehre von harmoniefremden Tönen. § 466.

Anhang.

Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem *Mozart'schen Violinquartette aus C.* § 466 *bis.*
1.) Betrachtung der der Stelle zum Grunde liegenden Harmonieenfolgen. § 466 *bis*, 2-12.
2.) Durchgänge. § 13.
3.) Sogenannte Querstände. § 14.
4.) Parallele Stimmenfortschreitungen. § 15.
5.) Uebersicht der grammaticalen Construction der Stelle im Ganzen. § 16-21.
6.) Betrachtung der rhetorischen Bedeutung der Stelle. § 22-26.

Digitized by Google

Inhalt des IV. Bandes.

VIERTER BAND.

Zehnte Abtheilung.

Springende Bewegung.

§ 467-496.

I.) *Deren Werth und Unwerth überhaupt.* § 468-474.

II.) *Nähere Betrachtung der verschiedenen Arten von Sprüngen.* § 475-496

A.) Sprungmessung. § 476-483.

B.) Sprünge der Bassstimme. § 484-489.

C.) Querstände. § 490-496.

Eilfte Abtheilung.

Werth der verschiedenen Parallelbewegungen.

§ 497-558.

I.) *Primenparallelen.* § 498.

II.) *Secundenparallelen* § 499, 500.

III.) *Terzenparallelen.* § 501, 502.

IV.) *Quartenparallelen.* § 503, 504.

V.) *Quintenparallelen.* § 505-544.

A.) Aufzählung der verschiedenen Arten. § 506-521.

1.) Eigentliche, wirkliche oder offenbare. § 506-508.

a.) In streng paralleler Richtung. § 507.

b.) In nicht strengparalleler. § 508.

2.) Uneigentliche oder verdeckte. § 509-521.

a.) Durch Pausen unterbrochene. § 510.

b.) Brechungsquinten. § 511, 512.

c.) Accentquinten. § 513.

d.) Quinten durch harmoniefremde Töne verdeckt. § 514.

e.) Uebersprungsquinten. § 515, 516.

f.) Einschiebequinten. § 517, 518.

g.) Gegenbewegungsquinten. § 519.

h.) Ohrenquinten. § 520.

3.) Weiterer Ueberblick. § 521.

B.) Werth oder Unwerth der parallelen Quintenfortschreitung. § 522-539.

1.) Grundsatz. § 523.

2.) Folgen. § 524-539.

a.) Quinten in vielstimmigem Satze. § 524.

Digitized by Google

b.) In Haupt-, in Nebenstimmen. § 525.
c.) Verdoppelungsquinten. § 526, 527.
d.) Quinten zwischen harmonischen, und harmonie fremden Tönen. § 528.
e.) Gleiche, ungleiche. § 529.
f.) Verdeckte oder uneigentliche. § 530-539.
a.] Durch Pausen unterbrochene. § 531.
b.] Brechungsquinten. § 532.
c.] Accentquinten. § 533.
d.] Durch harmoniefremde Töne verdeckte. § 534.
e.] Uebersprungsquinten. § 535.
f.] Einschiebequinten. § 536.
g.] Gegenbewegungsquinten. § 537.
h.] Ohrenquinten. § 538.
g.) Schlussbemerkung. § 539.
C.) Art und Mittel, Quinten zu vermeiden. § 540-543.
D.) Quintenregister der Orgel. § 544.

VI.) *Sextenparallelen.* § 545.

VII.) *Septenparallelen.* § 546.

VIII.) *Octavenparallelen.* § 547-558.

A.) Aufzählung. § 548-556.
1.) Wirkliche. § 548.
2.) Verdeckte. § 549-556.
a.) Durch Pausen getrennte. § 549.
b.) Brechungsoctaven. § 550.
c.) Accentoctaven. § 551.
d.) Durch harmoniefremde Töne verdeckte. § 552.
e.) Uebersprungsoctaven. § 553.
f.) Einschiebeoctaven. 554.
g.) Gegenbewegungsoctaven. § 555.
3.) Weiterer Ueberblick. § 556.
B.) Werth oder Unwerth. § 557.
1.) Grundsatz.
2.) Folgen.
a.) Octaven in vielstimmigem Satze.
b.) In Haupt-, in Nebenstimmen.
c.) Verdoppelungsoctaven.
d.) Verdeckte.
a.] Durch Pausen unterbrochene.
b.] Brechungsoctaven.
c.] Accentoctaven.
d.] Durch harmoniefremde Töne verdeckte.
e.] Uebersprungsoctaven.
f.] Einschiebeoctaven.
g.] Gegenbewegungsoctaven.
e.) Schlussbemerkung.
C.) Art und Mittel, Octavenparallelen zu vermeiden. § 558.

Digitized by Google

Inhalt des IV. Bandes.

Zwölfte Abtheilung.

Winke zur Uebung im reinen Satze.

§ 559-578.

I.) *Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine, oder mehre andere zu setzen.* § 559-570.

A.) Wenn die zu wählenden Harmonieen vollständig nach unserer Bezeichnungsart gegeben sind. § 560.

B.) Wenn zwar die Grundaccorde, nicht aber auch deren Sitz und Angehörigkeit beigeschrieben ist. § 561.

C.) Wenn die zu wählenden Zusammenklänge nur durch Generalbassziffern angezeigt sind, § 562-573.

1.) Beschreibung der gemeinüblichen Generalbassschrift. § 563-574.

2.) Anwendung der Generalbassschrift auf unsere contrapunctischen Uebungen: — Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine oder mehre andere zu setzen, wenn die gegebene generalbassmässig signirt ist. § 575.

D.) Eine, oder mehre Stimmen, zu einer, oder mehren gegebenen zu setzen, wenn die zu wählenden Harmonieen gar nicht eigens angedeutet sind. § 576.

II.) *Eine gegebene Harmonieenfolge in Stimmen auszusetzen.* § 577.

III.) *Einen Satz, ohne irgend etwas Gegebenes, zu finden.* § 578.

Anhang.

Ueber antike Musik; insbesondere alte, griechische, oder Kirchentonarten. § 579-587.

Digitized by Google

Einleitung.

Allgemeine Musiklehre

in drei Vorkapiteln.

Erstes Vorkapitel.

Allgemeine Begriffe von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.

I.) *Ton.*

§ 1.

Um die Begriffe von Ton und Tonkunst festzustellen, müssen wir von dem Begriffe von Laut oder Schall ausgehen.

Unter der Benennung Laut oder Schall begreift man überhaupt alles was unser Gehör empfindet, was wir durch das Ohr vernehmen, mit Einem Wort alles Hörbare.

Bekanntlich besteht jeder solche Laut oder Schall in der, unserm Gehöre erregten Empfindung der Erzitterung (Oscillation) eines Körpers, dessen Schwingungen, entweder durch die Luft, oder durch irgend einen andern vermittelnden oder Zwischenkörper, von jenem bis zu unsern Gehörwerkzeugen fortgepflanzt werden, und hier die Empfindung erregen, welche man Hören nennt. (Daher bestimmt denn auch Chladni den Begriff von Hören, in physiologischer Beziehung

Digitized by Google

ganz richtig, folgendermasen: „Hören ist nichts Anderes, als eine schwingende Bewegung vermittelst der Gehörnerven empfinden.“ Akustik § 231.)

Es beruht aber eine wesentliche Verschiedenheit des Lautes darauf, ob solche Schwingungen entweder von einerlei Geschwindigkeit sind, oder aber theils schneller theils viel oder wenig langsamer.

Einen Laut ersterer Art kann man einfachen Laut nennen; in der Kunstsprache heisst er ein Klang. Von einem solchen vermag unser Gehör zu unterscheiden, ob die empfundenen Schwingungen schnell, oder langsam sind; und sofern wir ihn solchergestalt als aus langsamen Schwingungen bestehend, empfinden, nennen wir ihn tief; hoch aber, wenn er aus schneller auf einander folgenden Schwingungen besteht.

Für einen Klang, den wir als Klang einer bestimmten Höhe oder Tiefe erkennen, gebraucht man gewöhnlich den Namen Ton.

Aus diesen Zergliederungen ergeben sich folgende Begriffbestimmungen:

Laut ist die hörbare Wirkung der Schwingungen eines Körpers.

Klang ist ein einfacher oder ungemischter Laut, ein Laut von erkennbarer, bestimmbarer Höhe.

Ton ist ein Klang von erkannter Höhe, ein Klang als Klang einer gewissen Höhe betrachtet.

Im Gegensatze der bisher besprochenen einfachen Laute, kann man diejenigen, welche aus Schwingungen von nicht einerlei Geschwindigkeit bestehen, gemischte Laute nennen. Sind diese Schwingungen vollends so ungleichartig, dass das Gehör eine bestimmte Tonhöhe darin gar nicht unterscheiden kann,

Digitized by Google

so kann man sie verworrene Laute, oder Laute von unentschiedener, unerkennbarer Höhe nennen, oder auch blose Laute, tonlose Laute, weil das Gehör zwar einen Laut, aber keinen Ton vernimmt. Auch gebraucht man dafür den Namen Geräusch (Vergl. § V am Ende.)

§ II.

Um die eben aufgestellten Begriffbestimmungen näher zu erläutern und zu begründen, wollen wir das Gesagte an einige Erfahrungen anknüpfen.

1.) Dass, fürs Erste, der Laut die Wirkung von Schwingungen eines Körpers ist, kann man sich leicht anschaulich machen. Wenn man z. B. die beiden Enden einer Stimmgabel zusammenklemmt, und wieder losschnellen lässt, so werden dieselben alsbald wieder auseinanderfahren, darauf aber nicht gleich in Ruhe bleiben, sondern noch eine Zeit lang hin und her schwingen. Man kann dies Oscilliren in der Hand fühlen, und allenfalls auch mit blosem Auge wahrnehmen. Noch sichtbarer sind solche Schwingungen an langen, etwas dicken und nicht allzustark gespannten Saiten. So lange nun die Erzitterungen eines solchen Körpers dauern, hört man den Laut, dessen Stärke zugleich mit der Stärke der Oscillationen abnimmt, und endlich mit ihnen verschwindet.

Ein Laut ist stark, oder schwach, je nachdem viele, oder nur wenige Theile, eines grösseren, oder kleineren Körpers, in starke, oder schwächere Erzitterung versetzt sind.

Schwingungen zu machen und mitzutheilen, und also Laute zu erzeugen, sind vorzüglich elastische Körper geeignet. So bewirkt z. B. schon ein mässig starker Schlag auf eine Glocke, auf ein angespanntes Trommel-, oder Paukenfell, einen heftigeren Laut, als ein weit stärkerer auf ein Stück Blei, oder auf schlaffes Leder: denn Glockengut ist sehr elastisch, Blei aber nicht, und Leder wird es erst durch Spannung. Und so wird auch der Klang einer Glocke dumpf und matt, wenn sie nicht frei hängt, sondern auf der Erde steht, oder sonst einen hemmenden

Digitized by Google

Körper stark berührt, und dadurch ihr Schwingen gehindert wird.

Darum werden vorzüglich elastische Körper zu Tonwerkzeugen gebraucht, z. B. Glockenmetall zu Glocken, — Stahl zu Stimmgabeln, zum Stahlclavier, zur Aeoline, zur Stahlharmonica, — gespannte Draht- oder Darmsaiten zu Saiteninstrumenten, — Glas zum Glasclavier, zur Glasharmonica, u. s. w. — In Orgelpfeifen, namentlich und vorzüglich in den Labialpfeifen (sogenannten Flötenwerken), und in anderen Blasinstrumenten, ist die in der Röhre oder Pfeife enthaltene Luftsäule selbst der klingende, den Laut gebende Körper, welcher durch die Reibung, die ein in die Röhre eingeblasener Luftstrahl bewirkt, in Erschütterung versetzt, und so zum Tönen angeregt wird.

Anmerkung.

Bei den sogenannten Zungenpfeifen, (Rohr- oder Schnarrwerken, Zungenwerken) der Orgel (*tuyaux à anche*) ist jedoch, (wie ich schon in meiner Akustik der Blasinstrumente, in der Leipziger allgem. musik. Zeitung v. Jan. 1816, S. 33, und in der Ersch- und Gruberschen Encyklopädie der Wissenschaften und Künste, 10. Band, Artikel *Blasinstrumente* § 3, geäussert, und zu practischem Gewinne zu benutzen versuchte,) eher die Zunge, als die Luftsäule der tonbestimmende Körper, indess der Pfeifenkörper und die darin miterzitternde Luftmasse, mehr nur den Charakter des Klanges, sein eigenthümliches Gepräge (*Timbre*) die Tonfarbe (Klangfarbe) die sogenannte Qualität des Klanges, zu modificiren, als dessen Tonhöhe, die Geschwindigkeit der Schwingungen, die sogenannte Quantität des Tones, unbedingt zu bestimmen scheint. Es erhellet dieses daraus, dass bekanntlich die Tonhöhe einer Zungenpfeife nur zum Theil von ihrer grösseren oder geringeren Länge, und wesentlich von der Länge und Steifheit der Zunge abhängt, so dass man eine und dieselbe Pfeife, bei gleichbleibender Länge, willkürlich bald hoch, bald tief stimmen, und sehr tiefe Töne aus sehr kurzen Pfeifen, ja, aus Einem und demselben *corpus* eines Zungenwerkes mehre beliebige Töne zugleich, ertönen lassen kann (wie dies ja schon F. Kaufmanns Trompeter-Automate bewährt), welches alles nicht Statt finden könnte, wenn die durch das Pfeifencorpus begrenzte Luftmasse allein der tongebende und tonbestimmende Körper wäre. — Da indessen auch bei den Zungenpfeifen die Tonhöhe doch nicht ganz unabhängig von der Länge der Luftsäule und überhaupt von der Grösse und Gestaltung des Pfeifenkörpers ist, und also die Schnelligkeit der Schwingungen der Zunge doch, durch den Widerstand der grössern, oder kleine-

Digitized by Google

ren Luftsäule, mehr, oder weniger aufgehalten und verzögert zu werden scheint, welches auch besonders bei mehren rohrwerkartigen Blasinstrumenten (z. B. bei dem Clarinett, dem Fagotte, u. a. m.) sehr entschieden der Fall ist, so wäre es wohl sehr anziehend, näher zu untersuchen, in welchem Verhältnis einestheils die Zunge, anderntheils die Luftsäule, die Tonhöhe bestimmt und insbesondere, ob bei Zungenpfeifen die von Chladni so genannte zweite, dritte und weitere Schwingungsarten grade so Statt finden, wie bei den Pfeifen der Flötenwerke? Lauter höchst erhebliche und nah liegende Fragen! und dennoch findet man sie selbst bei unserm trefflichen Chladni gar nicht, oder doch; § 71 seiner Akustik, und auch in seinen Neuen Beiträgen zur Akustik, Leipzig, 1817, S. 64, zu § 68, nur flüchtig berührt.

— — —

So hatte ich in der ersten und zweiten Auflage dieses Werkes in den Jahren 1817 und 1824 geschrieben. Seitdem haben wir unserm vortrefflichen Mathematiker und Akustiker, Prof. W. Weber, höchst interessante Aufschlüsse über all diese Gegenstände zu danken, welche er in der Zeitschrift *Caecilia*, XII. Band eigens für Musiker und Instrumentenbauer zusammengestellt hat. Vergl. auch ebendaselbst I. Bd. (Heft I,) S. 94; VIII. Bd. (Heft 30,) S. 91; XI. Bd. (Heft 43,) S. 181; XII. Bd. (Heft 45,) S. 1.

Die Frage, wie das menschliche Stimmorgan seine Töne erzeuge, glaube ich, in einem diesem Gegenstande gewidmeten ausführlichen Aufsatze im ersten Hefte derselben Zeitschrift, etwas befriedigender, als bis jezt geschehen war, behandelt und auch über die vorhin erwähnten Fragen einiges neuere Licht verbreitet zu haben. Vergl. auch Cæcilia I. Band, S. 81; IV, S. 155, 229; VIII, S. 146.

§ III.

2.) Dass ein hoher Klang das Erzeugnis geschwinder Schwingungen, ein tiefer aber die Wirkung von langsameren ist, kann man daraus abnehmen, dass sich die Erzitterung sehr tieftönender Saiten mit blosem Auge bemerken lässt, nicht aber die einer höheren, weil, je höher diese tönt, ihre Schwingungen desto geschwinder sind und darum immer weniger sichtbar werden, bis sie, bei noch höheren Saiten, endlich gar nicht mehr wahrzunehmen sind.

Von einem Tone, welcher, binnen gleicher Zeit, noch einmal so viele Schwingungen macht, als ein anderer, kann man sagen, er sei noch einmal so hoch als dieser, oder nur halb so tief.

Digitized by Google

Vorläufig kann man sich merken, dass ein Ton, welcher noch einmal so hoch ist, als der andere, die Octave desselben genannt wird. Weiter unten wird diess Wort näher erklärt.

Ob ein Körper schnelle, oder langsamere Schwingungen macht, hängt von verschiedenen Umständen ab, deren wir uns hier nur einige vergegenwärtigen wollen.

a.) Fürs Erste schwingt, unter sonst gleichen Umständen, ein langer Körper in der Regel langsamer als ein kürzerer; jener klingt daher tiefer, dieser höher. Darum hat man z. B. auf dem Claviere für die tiefen Töne lange Saiten, und für die höheren kürzere, darum auf der Orgel lange Pfeifen für den Bass, und kurze für die hohen Töne; darum klingt das kurze Piccolflötchen hoch, und das lange Fagott tief; darum wird der Ton der Violinsaite höher, wenn man sie auf das Griffbrett aufdrückt; indem nun nicht mehr ihre ganze Länge schwingen kann, sondern nur das kürzere Stück, welches zwischen dem Steg und dem aufgedrückten Finger liegt.

Da nun die Schwingungen eines Körpers um desto geschwinder sind, der Ton also desto höher wird, je kürzer jener ist, und in eben dem Verhältnis, wie die Länge des Körpers zunimmt, die Geschwindigkeit der Schwingungen, die Tonhöhe, abnimmt; so steht die Geschwindigkeit der Schwingungen, oder die Tonhöhe, mit der Länge des schwingenden Körpers, in umgekehrtem Verhältnisse.

Bei verschiedenen Arten von Körpern ist dies umgekehrte Verhältnis von der Art, dass ein Körper von einer gewissen Länge grade noch einmal so geschwinde schwingt als, unter sonst ganz gleichen Umständen, ein doppelt so langer, und nur halb so geschwind als ein nur halb so langer. Z. B. von zwei Saiten, welche einander sonst in allen Stücken gleich sind, deren eine aber nur halb so lang als die andere ist, macht jene grade zwei Schwingungen, indess diese nur eine vollbringt; der Klang der erstern ist noch einmal so hoch (nur halb so tief) als der der letztern, und diese klingt noch einmal so tief (nur halb so hoch) als jene. (Mathematisch ausge-

Digitized by Google

drückt, verhalten sich, an zwei Saiten, deren Längen gegeneinander sind wie 1 zu 2, die Geschwindigkeiten der Schwingungen, oder die Tonhöhen, wie 2 zu 1.)

Dasselbe Verhältnis tritt, unter sonst gleichen Umständen, grösstentheils auch bei der in Orgelpfeifen und anderen Blasinstrumenten tongebenden Luftsäule ein; nicht aber auch z. B. bei den Querschwingungen einer Stimmgabel, oder anderer ähnlicher Stäbe; denn ein solcher vibrirt viermal so geschwind, als ein doppelt so langer, und nur viertels so geschwind, oder viermal so langsam, als ein halb so langer. (Mathematisch ausgedrückt, verhalten sich die Tonhöhen zweier, sonst gleichen Stäbe dieser Art, umgekehrt wie die Quadrate der Längen.)

b.) Ein Körper schwinget zweitens in der Regel geschwinder, und giebt einen höheren Klang, je steifer er ist. Die Steifheit steht also nicht, wie die Länge, in umgekehrtem, sondern in gradem Verhältnisse gegen die Tonhöhe. Bei querschwingenden Saiten ist dies Verhältnis von der Art, dass eine Saite, um noch einmal so geschwind zu schwingen, mit viermal so viel Spannkraft angezogen werden muss. (Mathematisch ausgedrückt: Bei den Querschwingungen zweier, in allem Uebrigen gleichen Saiten, verhalten sich die Geschwindigkeiten oder Tonhöhen gegen einander wie die Quadratwurzeln der spannenden Kräfte.)

c.) Auch die grössere oder geringere Dicke und Schwere des klingenden Körpers hat Einfluss auf die Schnelligkeit der Schwingungen; und zwar einen doppelten, gewissermasen entgegengesetzten.

Einestheils nämlich schwingt ein dicker und schwerer Körper an sich gewöhnlich langsamer, als ein dünnerer und leichterer. Namentlich sind die Querschwingungen einer Saite, welche doppelt so dick ist als die andere, alles Uebrige gleich gesetzt, nur halb so geschwind, sie tönt also nur halb so hoch als die andere. In dieser Hinsicht stehen also die Dicke einer Saite, und die Höhe ihres Klanges, auch wieder in umgekehrtem Verhältnisse gegen einander. Darum bedient man sich z. B. auf Saiteninstrumenten, zur Hervorbringung der tieferen Töne, dickerer, zum Theil auch mit Metalldraht übersponnener Saiten.

Digitized by Google

Anderntheils macht aber die grössere Dicke des Körpers, sofern sie zugleich dessen Steifheit vermehrt, doch auch, dass er schneller schwingt, und höher klingt, so, dass z. B. die Querschwingungen eines am einen Ende befestigten Stabes, der doppelt so dick ist als der andere, noch einmal so schnell sind als die des letzteren. Daher kommt es auch, dass der Ton einer Stimmgabel nicht höher, sondern tiefer wird, wenn man ihre Stäbe oder Schenkel dünner feilt, weil sie durch das Dünnerwerden an Steifheit verloren haben. Eben dadurch erklärt es sich, dass, wenn man z. B. an eine etwas frei aufliegende metallene Kanone, oder auf einen frei stehenden stählernen Ambos, oder sonst an einen dicken metallenen Körper klopft, dadurch ein weit höherer Klang erzeugt wird, als man, der Grösse des Körpers zufolge, wohl erwartet hätte. Eben darum klingen auch die meisten Thurmglocken bei weitem nicht so tief, als man, ihrer Grösse nach, denken sollte, und man kann durch eine gar viel kleinere, aber verhältnismässig weit dünnere Glocke, von Metall, oder auch nur von Glas, einen eben so tiefen (nur freilich nicht eben so starken) Klang erhalten, und durch dieses Mittel namentlich auf der Schaubühne das Glockengeläute ziemlich täuschend nachahmen. — (Auf ähnlichem Grunde mag es beruhen, dass ein sehr dünn ausgearbeitetes Fagott-, oder Oboen-Rohr, oder Clarinett-Blatt, die tiefen Töne leichter ansprechen lässt als die höheren, indess ein dickeres und darum steiferes, mehr für die höheren Töne geschickt ist.)

Solche und noch mehre andere Umstände, deren Erschöpfung nicht hierher gehört, bestimmen die Höhe des Klanges. So wird z. B. die Tonhöhe in manchen Fällen auch von der Gestalt des vibrirenden Körpers, von der Art und Richtung, in welcher er angeschlagen oder angestrichen wird, von dem Berühren dieses oder jenes Schwingungsknotens und andern ähnlichen Umständen, bestimmt, wie dies Chladni klassisch entwickelt. Wodurch aber insbesondere die Tonhöhe der, in einem Blasinstrumente, oder überhaupt in einer Pfeife, erklingenden Luftsäule bestimmt wird, habe ich in meiner Akustik der Blasinstrumente, in der Leipz.

Digitized by Google

allgem. musikal. Zeitung, v. 1816, Nr. 3, 4, 5, 6, 41, 42, 43, 44, 45, und von 1817, Nr. 48 u. f. und im 10. Bande der Ersch'schen Encyklopädie d. W. u. K., Artikel *Blasinstrumente*, grösstentheils ausführlich dargestellt; hier bleibt dies alles unberührt, weil selbst die wenigen hier berührten Sätze, wie gleich Anfangs gesagt, nur dazu dienen sollen, die im § I. abstract aufgestellten Begriffbestimmungen der Erfahrung näher zu bringen.

§ IV.

3.) Um insbesondere den Unterschied von Laut, Klang und Ton (§ I.) anschaulich zu machen, möge folgendes Beispiel dienen. Wenn die beiden Enden oder Schenkel einer Stimmgabel gleich lang, gleich steif, gleich dick, und gleich schwer, kurz, in allen wesentlichen Stücken ganz gleich sind, so ist kein Grund vorhanden, warum der eine geschwinder oder langsamer schwingen sollte als der andere. Die Gabel wird daher gleichförmig schwingen, und sohin einen reinen Klang geben, dessen Höhe sich erkennen und als Ton betrachten lässt. — Man denke sich aber, im Gegensatze hiervon, eine Stimmgabel, deren einer Schenkel länger, oder dicker, oder von weicherem, minder steifem Stahle geformt, oder eine Saite, einen Stab oder sonstigen Körper, der etwa am einen Ende dick und schwer, am andern aber dünn und leicht wäre: setzet man einen solchen Körper in Schwingung, so wird diese an dem einen Ende langsam, am andern geschwinder sein. — Denke man sich den Körper noch ungleicher gestaltet, wie z. B. einen unförmigen Klotz, oder einen Tisch, auf den man mit der Hand klopft, einen Wagen der über das Strassenpflaster rollt, u. dgl. Ein solcher Körper wird, natürlicherweise, noch weit ungleichartigere Schwingungen machen; die des einen Theiles werden die des andern hemmen, stören, verwirren; der Körper wird hoch und tief zugleich bunt durcheinander lauten, und bei solchem gänzlichen Mangel aller Ordnung und Einheit, alles Ebenmases und Verhältnisses so verschiedenartiger Schwingungen, wird sich keine bestimmte Höhe oder Tiefe des Klanges unterscheiden lassen, sondern nur ein unordentliches

Digitized by Google

Gewirre von Klängen verschiedener Höhe, ein ungeregeltes Geräusch von unbestimmter Höhe und Tiefe. — Eben so hört man, wenn auf der Orgel mehre unmittelbar nebeneinander liegende Tasten, etwa mit der flachen Hand, oder gar mit dem ganzen Vorderarme nieder gedrückt werden, nur ein ununterscheidbares Gesause, ein Gewirr oder Chaos von Tönen, und zwar, macht man den Versuch auf den höheren Tasten, ein grässliches Geheul; tief im Bass und mit lauter tiefen Registern aber, ein dumpfes, dem Rollen des Donners ähnliches Brausen. In beiden Fällen aber ist das, was man hört, kein Ton, kein Klang mehr, da sich eine bestimmte Tonhöhe hier eben so wenig unterscheiden lässt, als beim Rasseln eines Wagens, beim Rollen des Donners, beim Rauschen eines Wasserfalles, oder bei der Stimme eines Menschen welcher nicht singt sondern spricht.

Gleichförmige Schwingungen, und somit möglichst reine Klänge oder Töne zu erzeugen, ist die Bestimmung aller eigentlich musikalischen Instrumente, Ton- oder Klangwerkzeuge, bis auf die Pauke herab, deren überall möglichst gleichdickes, und nach allen Richtungen gleichförmig gespanntes, d. h. rein gestimmtes Fell einen noch ganz unterscheidbaren Ton giebt. Die niedriger stehenden Instrumente hingegen können nicht eigentlich tönen, sondern nur schallen, klirren, prasseln, lärmen, und verdienen daher nicht den Namen Tonwerkzeuge: z. B. die Trommel, an welcher zwei verschiedene, unordentlich gespannte Felle befindlich sind, und wo die Schwingungen des untern Felles noch obendrein, durch die darüber gespannte sogenannte Schallsaite, beständig in Unordnung gebracht werden. Ebendies gilt von sämmtlichen sogenannten Janitscharen-Instrumenten, den sogenannten türkischen Becken oder Cinellen (*Piatti*), vom Triangel, Tamtam, Gonggong, Schellenbaum u. dgl., welche sämmtlich zwar auch in der Musik zuweilen nicht ohne Wirkung mit angewendet werden, aber doch immer nur als ausserwesentliche Zuthat, blos als Schallwerk.

Es ist zwar freilich auch bei unsern eigentlichen Tonwerkzeugen nicht überall zu vermeiden, dass nicht,

Digitized by Google

zugleich mit den, dem beabsichteten Ton entsprechenden Schwingungen, auch noch andere, kleinere Nebenschwingungen Statt finden, so dass, mit und neben dem angeschlagenen Tone, auch noch andere höhere mitklingen. So klingt z. B. mit dem Tone einer jeden freischwingenden Saite unserer Saiteninstrumente, noch eine Menge sogenannter Beitöne mit; nämlich einer, dessen Schwingungen grade noch einmal so schnell sind als die des Haupttones, — ein anderer, welcher während einer Schwingung des Haupttones drei Schläge vollbringt — wieder einer, der binnen gleicher Zeit vier mal schwingt, u. s. f.; und mithin die Töne, welche sich in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen gegeneinander verhalten wie 1 zu 2, wie 2 zu 3, wie 3 zu 4 u. s. w. (S. Chladni's Akustik, § 52, S. 67; Kirnbergers Kunst d. reinen Satzes. 1. Thl. S. 144, auch den Artikel *Beitöne* in der Encykl. v. Ersch, u. a. m.). Diese sämmtlichen Nebenschwingungen oder Beitöne sind jedoch so leise, fast so unhörbar, dass sie darum durchaus keine, und daher auch keine üble Wirkung thun können.

Anmerkung.

Freilich haben Manche gewähnt und gelehrt, solches Mitklingen der sogenannten natürlichen, oder, wie sie Hr. Prof. Maass, sehr treffend nennt, Theiltöne, Partialtöne, (Aliquottöne), gehöre so sehr zur Wesenheit eines Klanges oder Tones, dass er, ohne solches, gar kein rechter Klang oder Ton sein würde! — und Andere lehrten wenigstens, dies Mitklingen mache ohne Zweifel die Annehmlichkeit des Tones aus.

Das Gegentheil muss freilich jedem von selbst einleuchten, der nur bedenken will, was für Töne mit dem Haupttone einer querschwingenden Saite solchergestalt unberufen mitklingen: nämlich dessen Octave und deren Quinte, dessen Doppeloctave und deren grosse Terz und Quinte, ferner ein Ton, welcher nicht ganz so hoch ist als die Septime der Doppeloctave, u. s. w.; also z. B. mit dem Tone C die Beitöne c g $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ und ein Ton zwischen $\bar{a}$ und $\overline{ais}$ oder $\bar{b}$, ferner noch eine Menge anderer, zum Theil gar nicht durch Noten bezeichenbarer Töne, so dass also, (um letztere gar nicht mitzurechnen, sondern nur fünf in Anschlag zu bringen), beim Anschlagen z. B. der Tasten C g b und $\bar{e}$, folgende Accorde zu gleicher Zeit erklingen:

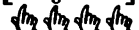
Digitized by Google

[C c g c̄ ē], [g ḡ d̄ f̄ ḡ b̄], [b b̄ f̄ b̄ d̄] und [ē c̄ b̄ ē gis̄];

in Summa also folgende Töne zusammen:

angeschlagen — mitklingend

[C g b ē], [c ḡ b̄ c̄], [g d̄ f̄ b̄], [c̄ ḡ b̄ ē], [c̄ b̄ d̄ gis̄]



oder

C c g g b c̄ ē c̄ ḡ b̄ d̄ ē f̄ ḡ b̄ b̄ b̄ d̄ ē gis̄;

(die durch Fingerdeute ausgezeichneten als angeschlagene, die übrigen als mitklingende,) — Töne, welche grösstentheils nicht nur der Harmonie, sondern selbst der Tonart ganz fremd sind — dass übrigens die in solchem Zusammenklange befindlichen Dubletten nicht einmal von gleicher Tonhöhe sind, sondern z. B. der, als Quinte des Basstones, mathematisch rein mitklingende Beiton g höher, als das, zugleich als Grundton der g-Saite gehört werdende, temperirt gestimmte g, — dass ausserdem auch noch vier weitere Töne mitklingen, welche etwas tiefer sind als b̄ f̄ as̄ und d̄, ferner noch eine Menge anderer; (der Quintenparallelen oder sogenannten verbotenen Quinten gar nicht zu gedenken, welche durch solches Mitklingen unaufhörlich entstehen!)

Bedenkt man dies alles, so überzeugt man sich wohl ohne Mühe, dass das Mitklingen der Beitöne einer Saite, weit entfernt, zur Wesenheit, oder zur Schönheit des Klanges zu gehören, vielmehr eine, blos durch die Unhörbarkeit dieser Mitklänge nur unschädlich werdende Unvollkommenheit ist.

Noch augenscheinlicher wird dies, wenn man ferner erwägt, dass ja mit dem Tone der Blasinstrumente keine solche Töne von selbst mitklingen. Wäre nun jene Meinung gegründet, so wäre der Ton der Blasinstrumente ja kein rechter, oder wenigstens nur ein unvollkommener Ton. Allein im Gegentheil erkennt ihn unser Gehör nicht allein für einen wirklichen, für einen rechten, sondern sogar vorzüglich wohlgefälligen Ton, und zwar höchst wahrscheinlich grossentheils grade darum, weil sich ihm keine solche unberufenen Mitklänge beimischen; wie denn auch die Zärte und Weichheit und das gleichsam flötenartige Gepräge der sogenannten Flageolettöne der Saiteninstrumente ohne Zweifel grösstentheils daher rührt, dass auch dabei sich gar keine, oder doch nur höchst selten, unberufene Beiklänge mit einmischen können. (Vergl. den Artikel *Beitöne* in der oben angef. Encyklopädie, 8r. Theil, S. 380, und meine schon angef. Akustik der Blasinstrumente.)

Digitized by Google

Und wenn man überdies auch noch erwägt, dass diejenigen Beitöne, welche wir bisher genannt, nur auf manchen Arten von Körpern, beim Erklingen mancher anderer Körper aber ganz andere, zum Theil ganz heterogene und so zu sagen musikalisch irrationale Beitöne zum Vorscheine kommen, so verliert der Glaube, dass das Miterklingen von Beitönen jener oder dieser Art zur Wesenheit, oder zur Schönheit des Tones gehöre, vollends allen Grund.

Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet muss man es denn auch, nebenbei bemerkt, ordentlich unverständig nennen, dass Manche gewähnt, um den Ton einer Orgel erst recht zum Tone zu machen, thue es Noth, mit jedem, einer jeden angeschlagenen Taste entsprechenden Tone, auch zugleich ähnliche Neben- und Beitöne, wie die bei Saiten mitklingenden, aus eigenen Neben- und Beipfeifen (Quinten-, Terzen- und Mixtur-Registern) miterklingen zu lassen! Denn aus dem oben Erwähnten ist est evident, dass dadurch dem Orgeltone grade ein Vorzug, welchen er sonst vor dem Klange der Saiteninstrumente voraus hat, entzogen wird, indem man ihm die, zwar unmerkliche, aber doch wenigstens nicht zum Gewinne gereichende, Unreinheit des Saitentones verleiht.

Man höre aber auch, wie solche Register klingen! Freilich nicht merklich übel, so lang so viele andere Register dazu gezogen werden, dass jene von diesen gänzlich übertönt sind; im Gegentheil aber wird kein hörender Mensch läugnen, dass sie eine grässliche, Ohren und Gefühl zerreissende Wirkung thun, sobald man sie durch nur wenige andere Register so unvollkommen verdeckt, dass sie noch durchgehört werden können.

Was aber zweitens die Behauptung betrifft, dass solche Register der Orgel besondere Kraft und Schärfe des Klanges verleihen, so habe ich mehr als einmal versucht, mich von der Wahrheit dieser Behauptung zu überzeugen; habe aber beim Anziehen dieser Register, zwar wohl eine Vermehrung des Lärms, nie aber eine Verstärkung des Klanges vernehmen können, welche nicht wenigstens eben so gut, und wohl noch viel besser, durch andere, die eigentlichen Töne, oder etwa deren Octaven, angebende Register, hätte erzeugt werden können. Ohne Zweifel hat Dr. Chladni ähnliche Erfahrungen gemacht, indem er, in der Anm. zu § 185 seiner Akustik, so lakonisch und trocken sagt: „Meines Erachtens taugen „alle Mixturregister nichts, indem sie . . . mehr das Geräusch „vermehren, als den Klang auf eine angenehme Art verstär„ken." — *Equidem censeo!* (Vergl. unsern § 544, und die Zeitschrift Caecilia, Band IX, S. 136; Bd. X, 143; B. XII, S. 190.)

Wenn übrigens manche Tongelehrten die Veneration gegen die natürlichen Beitöne der Saite sogar so weit getrieben, dass sie ordentlich das ganze sogenannte System der Compositionslehre darauf haben gründen und aufbauen wollen, so ist man theils in neuerer Zeit von dieser Schwindelei ziemlich wieder erwacht, theils werde ich in einer bald folgenden Anmerkung hierauf noch einmal zurückkommen. (S. 22.)

Digitized by Google

§ V.

Ich darf übrigens nicht unbemerkt lassen, dass unsere Sprache im Gebrauche der Ausdrücke Klang und Ton sich nicht ganz treu bleibt.

Für's Erste gebraucht sie das Wort Ton zuweilen auch da, wo doch gar nicht von Tonhöhe, sondern nur von Klang und von dessen Beschaffenheit, ohne Rücksicht auf seine Höhe oder Tiefe, die Rede ist. Denn man sagt z. B. nicht selten von einem Instrumente, es habe einen starken, einen schönen, angenehmen, zarten, oder einen rauhen Ton, womit man doch nur seine Klangstärke, Klangfülle, oder überhaupt das eigenthümliche Gepräge seines Klanges, seine Klangfarbe u. s. w. meint. Auch der Ausdruck Tonfarbe ist, wie man sieht, uneigentlich.

Umgekehrt, wird der Ausdruck Klang nicht selten da gebraucht, wo doch eben von Tonhöhe die Rede ist, z. B. in verschiedenen Zusammensetzungen, wie: Einklang, Dreiklang, Hauptklang, Klangstufe, u. dgl.

Auch das gehört unter die Unvollkommenheiten unserer Kunstsprache, dass sie uns zur Benennung der ganzen Gattung von Lauten, welche wir oben verworrene, oder tonlose, Laute von unentschiedener, unerkennbarer Höhe genannt, keinen eigenen gemeinschaftlichen und auf alle Laute dieser Art passenden Namen darbietet. Die obigen Benennungen sind blos Umschreibungen, nicht aber eigentliche Namen; der Ausdruck Geräusch hingegen passt nicht recht auf alle Arten der Gattung, z. B. nicht auf den Donner, auf den Kanonenknall, auf die Stimme eines Redners, u. dgl.

II.) *Tonkunst, Tonsetzkunst.*

§ VI.

Nachdem wir die aufgestellten Begriffe von Klang und Ton näher beleuchtet, gehen wir zur Bestimmung des Begriffes von Tonkunst über.

Digitized by Google

Das Vermögen, aus sich Laute zu erzeugen, Empfindungen dadurch auszudrücken, mitzutheilen, und überhaupt sich andern verständlich zu machen, ist unter den Geschöpfen in sehr verschiedenem Mase vertheilt. Manche, z. B. Fische, Gewürme, besitzen sie gar nicht; andere können wohl Laute, aber keine eigentlichen Töne hervorbringen, z. B. das Pferd, der Rabe, u. a. m. Wieder andere vermögen wirkliche Töne von sich zu geben, wie die Nachtigall — der Mensch.

Der Mensch besitzt nicht nur das Vermögen, willkürlich, bald blose Laute, bald auch Klänge hervorzubringen; er hat dies doppelte Vermögen auch weiter, als irgend ein anderes Geschöpf, ausgebildet, und sich 1.) eine Kunst der Rede, und 2.) eine Kunst der Töne geschaffen.

1.) Ein Laut nämlich, er sei nun bloser Laut, oder auch Klang, vermag schon für sich allein, und allenfalls schon allein durch seine Klangfarbe, eine Empfindung auszudrücken, z. B. Schmerz, Lust, Angst, Sehnsucht, Zorn u. s. w., aber freilich nicht auch Gedanken und Begriffe, Sachen und Begebenheiten. Der Mensch hat aber die Kunst erfunden, den Laut seiner Stimme willkürlich zu articuliren, d. h. ihn zu Worten zu bilden, und durch solche articulirte Laute, nicht blos allgemeine Empfindungen, sondern auch Sachen, Begebenheiten, Gedanken, und abstrakte Begriffe zu bezeichnen: er hat die Sprache erfunden, die Kunst, durch Worte auszusprechen, was er zu denken vermag. Ja, er hat diese Fähigkeit zur Kunst im höheren und eigentlichen Sinne des Wortes, ausgebildet, hat seine Rede den Gesetzen der Schönheit aneignen gelernt, Rede- und Dichtkunst gebildet.

Digitized by Google

2.) Er hat aber insbesondere auch das Vermögen, Töne (articulirte, oder nicht articulirte) hervorzubringen, und dadurch Empfindungen auszudrücken, also gleichsam in Tönen zu sprechen, — auch dieses Vermögen hat er nach den Gesetzen der Schönheit ausgebildet und zu einer eigentlichen Kunst erhoben: Tonkunst. Sie ist demnach die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken.

In dieser Begriffbestimmung ist sie nach ihrer höchsten und eigentlichen idealen poetischeren Tendenz bezeichnet: da indessen, in der prosaischen wirklichen Welt, Musik auch wohl blos zur Ergötzung des Ohres, wo nicht gar nur zur Darlegung individueller mechanischer Kunstfertigkeit, getrieben wird, so kann man sie auch dahin definiren, sie sei die Kunst, durch Töne das Gehör angenehm zu reizen und zu unterhalten.

§ VII.

Das technische Material unserer Kunst sind also Töne; und zwar entweder Töne der menschlichen Stimme, oder andere.

Wir haben nämlich die Kunst erfunden, nicht blos aus uns selber, mittels der Stimme, sondern auch durch leblose Tonwerkzeuge, Töne hervorzubringen.

Eine Musik aus Tönen todter Werkzeuge, heisst Instrumentalmusik. Vocalmusik oder Gesangmusik hingegen die, welche aus menschlichen Tönen, und zwar eigentlich aus articulirten, besteht, wo Worte in Tönen ausgesprochen werden; (denn ein Gesang ohne Worte, verdient eigentlich nicht den Namen Vocalmusik, weil die menschliche Kehle dabei nur denselben Dienst verrichtet wie ein Instrument. Ebendies gilt von einem Gesange, bei

Digitized by Google

welchem die Worte unverständlich ausgesprochen, oder nichtssagende Worte gesungen werden.)

§ VIII.

Das Verfahren der Tonkunst besteht darin, dass sie Töne zu einem Ganzen, zu einem Kunstwerke verbindet, und solchergestalt Tongebilde, musikalische Sätze, Tonstücke, kurz, Musik erzeugt.

Dies Verfahren zerfällt aber, seiner Natur nach, in zwei verschiedene Fächer, nämlich 1) das erfindende, und 2) das vortragende.

1.) Die erfindende Tonkunst hat das Erfinden von Tongebilden zum Gegenstande; sie ist die Kunst, Tonverbindungen, Tonstücke zu erfinden, welche Empfindungen, nach den Gesetzen der Schönheit ausdrücken, — die Kunst, in Tönen zu dichten: Tonsetzkunst, Tondichtkunst, Composition.

2.) Die vortragende Tonkunst besteht in der Fertigkeit, ein erfundenes Tonstück, durch Gesang, oder durch Spielen eines Instrumentes, vorzutragen, oder vortragen zu helfen. Sie verhält sich zur Tonsetzkunst, wie die Deklamations-, oder Schauspielkunst zur Dichtkunst.

Jedes der beiden hier bezeichneten Fächer der Tonkunst kann aber sowohl theoretisch, als practisch behandelt werden.

Die Theorie der Tonsetzkunst oder Tonsatzlehre lehrt, wie Töne zu Tonstücken zu verbinden sind. Sie ist die Lehre von der Bildung der Tonstücke nach den Gesetzen der Schönheit.

Practische Ausübung der Tonsetzkunst ist das wirkliche Erfinden kunstgemässer Tonverbindungen, oder Tonstücke.

Digitized by Google

Theorie der vortragenden Tonkunst sind die Regeln, welche z. B. der Verfasser einer sogenannten Clavierschule seinen Lesern, oder ein Claviermeister seinem Scolaren über das Clavierspiel vorträgt, oder der Singmeister seinem Zöglinge über den Vortrag eines Gesangstückes u. dgl.

Practische Ausübung ist das wirkliche Vortragen eines Stückes.

§ IX.

Aber nicht allein eine Kunst der Rede und der Töne haben sich die Menschen geschaffen. Sie haben auch wissenschaftlich die Natur des Lautes erforscht, und auf physikalische und mathematische Grundsätze zurückgeführt. (Akustik, Lehre vom Schalle, oder Schalllehre.)

Insbesondere hat man die, über die Natur der Klänge erworbenen Kenntnisse (die Klanglehre) auf die Tonkunst angewendet. Man hat die Verhältnisse der Töne gegen einander, nach der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen, gemessen und berechnet. Auch hat man daraus das Wohlgefallen unseres Gehörsinnes an gewissen Tonverbindungen, zu erklären, und überhaupt das innere Wesen der Tonkunst mathematisch zu erforschen gesucht; auch wohl gar die Theorie der Setzkunst aus einem Rechenexempel abzuleiten versucht. Die auf das innere Wesen der Tonkunst also angewandte Klanglehre heisst harmonische oder musikalische Akustik, Canonik, Tonwissenschaft, auch wohl mathematische Klang- oder Tonlehre.

§ X.

Der Gegenstand des gegenwärtigen Werkes sei einzig

Digitized by Google

Theorie der Tonsetzkunst.

Aber diese soll auch ihrem ganzen Umfange nach behandelt, wenn auch nicht überall im Einzelnen erschöpfet werden; und zwar nach folgender Eintheilung.

1.) Das erste, und gewissermasen unterste Erfordernis, beim Verbinden von Tönen und der Bildung eines musikalischen Satzes, ist, dass er vor allem nicht übel, nicht gehörwidrig klinge; sondern dass dem Gehörsinne nur möglichst wohlgefällige Tonverbindungen dargeboten werden. Es ist dies ungefähr eben so, wie es das erste und unterste Erfordernis der Rede-, oder der Dichtkunst ist, Sprachfehler zu vermeiden. Dieser Theil der Tonsatzlehre, welcher blos das technisch oder grammatikalisch Richtige der Tonverbindungen, blos die Reinheit der Tonsprache beabsichtet, heisst eben darum Lehre vom reinen Satze, oder auch Grammatik der Tonsprache, der Tonsetzkunst; sie beschäftiget sich mit den Gesetzen, nach welchen Töne, gleichsam als musikalische Buchstaben oder Sprachlaute, sich zu Sylben, diese zu Worten, und Worte sich endlich zu einem musikalischen Sinne (*sensus*) gestalten.

Und eben diese Lehre ist der Gegenstand der vier ersten Bände dieser Theorie, welche demnach ein für sich bestehendes Ganzes, eine Grammatik der Tonsetzkunst oder Lehre vom reinen Satze enthalten.

2.) Der Lehre von der Reinheit des Satzes folgt die vom künstlicheren Satze, von der künstlicheren oder verwickelteren Bearbeitung und Ausführung musikalischer Phrasen, von gleichsam rednerischer Zergliederung, vielseitiger Beleuchtung und Durchführung einzelner musikalischer Sätze und Ideen, gleichsam die musikalische Rhetorik, oder, wenn man lieber will, *syntaxis ornata*, Gesangverbindungslehre, oder Gesangverflechtungslehre. Sie enthält die Lehre vom sogenannten doppelten Contrapunkt, von Fuge und Canon und was dahin einschlägt, so wie auch die von der Anlage und Gestaltung der Tonstücke im Ganzen.

3.) Nach der Erkenntnis des Tonsatzes ohne Rücksicht auf die materiellen Kunstmittel, werfen

Digitized by Google

wir demnächst auch einen Blick auf dieses Materielle, d. h. auf Beschaffenheit, Eigenthümlichkeit, Umfang, Grenzen, Vermögen und Beschränktheit, Gebrauch und Wirkung der verschiedenen Werkzeuge zur Ausführung der gedichteten Töne, folglich sowohl auf die menschlichen Kehlen, (Singstimmen), als die leblosen oder äusseren Tonwerkzeuge; und dieses begreift die Lehre vom Vokalsatze und von der Instrumentation und Instrumentalkomposition.

Einen besonderen Zweig der Lehre vom Vokalsatze wird die von der richtigen Betonung oder Accentuation, von Scansion und Declamation ausmachen. (Vergl. vorläufig den Art. Betonung in der allg. Encykl.)

4.) Nach möglichster Erschöpfung der, unter diesen Abtheilungen begriffenen, gesammten Technik, folgt endlich die Aesthetik der Tonsetzkunst, oder allgemeine musikalische Schönheitslehre und Kritik.

Anmerkung.

Es sei mir erlaubt, mich über einige der vorstehend ausgesprochenen Ansichten etwas näher zu erklären.

Zuerst über meine vorstehende Eintheilung überhaupt, gegen welche man gar anscheinende Zweifel erhoben hat. Man hat mir eingewendet, die Theorie der Tonsetzkunst könne überhaupt nur in zwei Theile zerfallen, in Grammatik und Aesthetik; denn jene lehre vermeiden, was der Schönheit im Wege stehe; diese aber lehre thun, was Schönheit erzeuge: ein Drittes zwischen beiden könne nicht existiren. —

Der Einwurf ist scharfsinnig, und sehr anscheinend, aber dennoch nicht gegründet. Wer wird wohl von einem Schüler, welcher die Grammatik einer Sprache absolvirt hat, und nun einen grammatikalischen Sinn, (*sensus*) ohne Sprachfehler zu bilden versteht, wer wird von einem Solchen sagen wollen, es fehle ihm nun zum Dichter nichts weiter, als die Aesthetik der redenden Künste? Wird er nicht, ehe es Zeit ist, ihm die Aesthetik vorzutragen, erst noch eine ganze Menge technischer Lehren zu studiren, eine Menge technischer Fertigkeiten zu erwerben haben, z. B. Scansion, Versbau, Reim, Form der Dichtungen, u. dgl. m., welches alles doch weder schon in die Grammatik, noch erst in die Aesthetik, sondern zwischen beide gehört. Oder wer wird einem Schüler der Tonsetzkunst, welcher nur erst gelernt hat, einen vierstimmigen Satz ohne Fehler zu schreiben, der aber z. B. noch nicht die kleinste

Digitized by Google

Imitation, viel weniger kontrapunktische Verflechtungen, Fugen u. dgl. zu bilden versteht, wer wird diesem sagen: er bedürfe nun, um die ganze Theorie absolvirt zu haben, nur noch der Aesthetik? Wahrlich nein! Er ist ja noch nicht mit der Technik fertig, von welcher die Grammatik nur einen Theil ausmacht, und zu welcher, nebst der Grammatik, auch der doppelte Contrapunkt, die Lehre von den materiellen Kunstmitteln, und noch so gar Manches gehört, was man alles wohl nicht in die Aesthetik der Tonsetzkunst wird rechnen wollen. Diese, die Technik, die ganze Technik, steht der Aesthetik gegenüber, nicht aber allein die Grammatik. Nicht Grammatik, und Aesthetik, bilden zusammen das Gebiet der Kunstlehre, sondern Technik, und Aesthetik; Grammatik aber ist nur ein Theil der ersten, und man verwechselt die Begriffe von Grammatik, und Technik, wenn man sagt, jene, verbunden mit der Aesthetik, bilden das ganze Gebiet der Kunsttheorie.

Will man jedoch den Namen musikalische Aesthetik in so weitem Sinne nehmen, dass auch der doppelte Contrapunkt, die Instrumentation u. dgl. schon mit darunter begriffen sei, so habe ich denn auch nichts dawider. Ein Mehres jedoch hierüber seiner Zeit in der Aesthetik selbst, und insbesondere über die Begriffbestimmung von Grammatik und Aesthetik, als das Negative und Positive.

— — —

Aber auch darüber werde ich mich rechtfertigen müssen, dass, nach der vorstehenden Eintheilung, die harmonische Akustik und namentlich die mathematische Intervallenlehre, nicht als Theil, viel weniger als Grundlage der Tonsatzlehre, erwähnt ist. Denn es meinen ja die meisten Tonsatzlehrer, die Theorie der Tonsetzkunst müsse nothwendig auf die harmonische Akustik gegründet werden, und fangen deshalb ihre Lehrbücher mit arithmetischen und algebraischen Exempeln an! Allein mich dünket dieses, um es beim rechten Namen zu nennen, nichts anderes als leere Schwindelei und unzeitige Gelehrsamkeitskrämerei, d. h. Pedanterei. Denn man kann der gründlichste Tonsetzer, der grösste Contrapunktist, man kann Mozart und Haydn, Bach und Palestrina sein, ohne zu wissen, dass sich ein Ton zu seiner Quinte wie 2 zu 3 verhält; und es ist, meiner innigen Ueberzeugung nach, ein recht unverständiger Missgriff der Tonsatzlehrer, wenn sie, in die Lehre der Tonsetzkunst, solche Demonstrationen durch Brüche, Potenzen, Wurzeln und Aequationen, und andere Rechnungs-Exempel einmischen, von welchen beim Vortrage der Theorie der Tonsetzkunst auszugehen, mir grade so vorkommt, als wollte einer den Unterricht in der Malerei mit der Theorie von Licht und Farben, von graden und krummen Linien anfangen, den Musik-Unterricht mit dem Studium der Harmonie, und den Sprach-Unterricht mit der Philosophie der Sprache, oder einem Kinde Sätze aus der Grammatik demonstriren, um es Papa und Mama sagen zu lehren.

Digitized by Google

Solch unzeitig schulgerechtes Verfahren ist aber überdies darum doppelt zweckwidrig, weil die ganze mathematische Behandlung der Tonsatzlehre an sich selbst, bei unbefangener Betrachtung, doch nur als Täuschung erscheint.

Ohne dieses Letztere hier ausführlich darthun zu wollen, begnüge ich mich, nur auf Ein Beispiel hinzuweisen, auf die sogenannte Schöpfung der Leiter, und Construction der Tonstufen aus den Aliquoten der Saitenlänge, und den Aliquottönen der Blasinstrumente, oder, was dasselbe ist, aus den, der natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3, u. s. w. entsprechenden Schwingungsverhältnissen, mit welchem Allem die Theoretiker die Tonsatzlehre, rechter Gründlichkeit halber, oder auch wohl *eruditionis et decori gratia*, nothwendig anheben zu müssen glauben, indess doch grade hier die Unzulänglichkeit der Rechenoperation recht augenscheinlich ist. Die C dur-Leiter soll aus den Aliquoten einer C-Saite, oder aus den natürlichen Tönen einer C-Trompete, geschöpft werden, und beide geben doch, so wie auch die Zahlenverhältnisse, 1 : 2, 2 : 3, u. s. w., nicht nur weder ein reines a, noch ein leidliches f, sondern auch Statt des der *C*-Leiter eigenen Tones h, das leiterfremde b, oder eigentlich einen Ton, der in unser Tonsystem gar nicht passt, oder aber, wenn man ihn als b betrachtet und gebraucht, die herausgebrachte Tonreihe eher zur Tonleiter von *F* stempelt, so dass die sogenannte *C*-Trompete gewissermasen eher eine *F*-Trompete heissen könnte; obgleich auch dieses wieder nicht so recht eigentlich passen will, weil in der Trompete, der Ton f ebenfalls nicht rein zu finden ist, sondern nur ein heilloses Mittelding zwischen f und fis, so wie auch kein reines a! — Jenen Uebelstand fühlend, haben Mehre, z. B. *de Momigny* und später Schicht versucht, die harte Tonleiter, aus den harmonischen Tönen der Dominante herzuleiten, welches zwar etwas besser gelingt, wobei aber die Töne f, b und a immer wieder falsch bleiben.

Allein was hülfe es auch, wenn man solchergestalt die harte Tonleiter sich aus der Natur entwickeln sähe, indess die weiche ja doch immer durch willkührliche Versetzung der Terzen, oder durch sonst willkührliche Unterstellungen, gemacht werden, und also doch immer als Artefact, als etwas Willkürliches, als ein Gebilde des Menschenwitzes, erscheinen müsste?

Denn man sehe z. B., wie *Rameau*, *d'Alembert*, Marpurg u. A. sich plagen, winden und drehen, um die Entstehung eines weichen tonischen Dreiklanges herauszudrechseln. — Die Natur selbst, — so lehren sie, — lässt uns, in den Querschwingungen einer C-Saite, die Töne c g $\bar{c}$ e $\bar{g}$ (ausserdem aber auch noch viele andere! — und in den Erzitterungen anderer Körper wieder ganz verschiedene Töne!) mithören. Es ist uns also ein harter Dreiklang von der Natur selbst gegeben, indem sie uns, zugleich mit dem Grundtone einer querschwingenden Saite, auch seine grosse Terz und Quinte von selbst hören lässt. Ein weicher Dreiklang, so fahren sie fort, ist nun freilich nirgend eben so gegeben, indem weder eine Saite, noch

Digitized by Google

irgend ein anderer Körper, zugleich neben seinem Grundtone, auch dessen kleine Terz, als Beiton von selber mithören lässt: allein wenn wir uns die kleine Freiheit nehmen, den Akkord C e g in C es g zu verwandeln, so ist dies es zwar kein natürlicher Beiton von C (also von der Natur nicht als Terz von c angedeutet): aber g ist doch ein Beiton einer Es-Saite; und darum (!!!), weil die Quinte von C zugleich auch grosse Terz von es ist, und, beim Anschlagen einer G-Saite, sowohl eine C-Saite, als auch eine Es-Saite ein g miterzittern lässt, — darum ist der Zusammenklang C es g grade so gut, wie von der Natur selbst gegeben. Das ist ja handgreiflich! — Der harte Dreiklang ist darum natürlich, weil die beiden höheren Töne Aliquoten des Grundtones sind, der weiche Dreiklang aber darum, weil, umgekehrt, seine Quinte eine Aliquote eines jeden der beiden tieferen (nämlich Quinte von C und Terz von Es) ist. Letzteres ist eben nur grade das Umgekehrte vom Natürlichen, und folglich ja ebenfalls ganz natürlich. — Der harte Dreiklang ist, von der Natur selbst, dadurch gegeben, dass eine und dieselbe Saite wirklich einen solchen Zusammenklang hören lässt: Aber auch der weiche ist als von der Natur gegeben anzusehen, denn zwar lässt eine C-Saite kein es miterklingen: aber eine Es-Saite lässt, unter vielen anderen Tönen, doch auch ein g (als Terz!) hören, und folglich (!) ist der Zusammenklang C es g, als von der Natur selbst gegeben nicht zu verkennen. —

Hat man auf solche, oder ähnliche schlussgerechte Weise, einmal einen harten und einen weichen Dreiklang errungen, so ist nichts leichter, als, zu jedem derselben auch eine passende Tonleiter zu finden. Man darf nur mit einem harten Dreiklange auch noch die harten Dreiklänge seiner Quinte und seiner Quarte verbinden (und zwar darum grade diese und nur diese, weil — sie sich am besten dazu schicken —), so hat man ja, ordentlich unmittelbar aus der Hand der Natur eine Durtonleiter empfangen, und eben so eine Molltonleiter, wenn man, mit einem weichen Dreiklange, den weichen auf seiner Quarte, und, bald den weichen, (denn so wird gelehrt,) bald den harten, auf seiner Quinte, in Verbindung setzt. —

Solche, und ähnliche, theils ganz unpassende, theils sonst willkürliche Hypothesen an die Spitze stellend, wagt man denn, ein Lehrgebäude zur Schau zu stellen, welches, mit dem Scheine mathematischer Begründung prangend, grade um so gefährlicher ist, je mehr man sich bestrebt, ihm den Anstrich systematischer Ableitung und untrüglicher Folgerung zu geben, wie unsere Kunstlehrer so gerne thun; am allerschönsten vielleicht der oben erwähnte *de Momigny*, in seinem Werke, unter dem nur gar zu bescheidenen Titel: *„Cours complet d'harmonie „et de composition, d'après une théorie neuve et générale, basée „sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques anciens et modernes, „et mis par leur clarté à la portée de tout le monde“*, welcher über Nichts zweifelhaft ist, als nur über die einzige Frage: *„Mais me pardonnera-t-on de divulguer le secret que j'ai surpris „à la nature?“* —)

Digitized by Google

Ich für meinen Theil mag lieber auf den nichtigen Glanz einer, am Ende doch unzureichenden Gründlichkeit, und insbesondere auf den Schein mathematischer Behandlung gradezu verzichten, und meiner, schon in den Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur, von 1811, N.° 66, 1812, N.° 68, ausgesprochenen Ansicht gemäss, aus der Theorie der Tonsetzkunst die rationale Tonkunde ausscheiden.

§ XI.

Bevor wir aber in die Theorie des Tonsatzes selber eingehen, halte ich es für nöthig, noch einige allgemeine Lehren geordnet voranzuschicken, und zwar die Beschreibung unseres Tonsystemes, und die Lehre vom Zeitmase.

Ich bemerke, in Ansehung dieser Lehren, im Voraus, dass darin freilich mitunter Dinge vorkommen, welche den Lesern im Allgemeinen schon längst bekannt sein mögen; denn freilich will ich gerne glauben, dass sie z. B. schon längst die Geltung der Noten, den Takt und die Taktarten kennen, so wie sie auch leicht schon lange wissen mögen, was eine Terz, was eine Octave ist, und dergl.; allein ob sie auch diese Gegenstände so, und aus dem allgemeineren Standpunkte erkennen, wie nicht nur jeder Musiker, sondern insbesondere der Tonsetzer sie, nach ihren Grundideen, durchschauen und begreifen soll? ist doch noch eine Frage.

Ueberdies wird im Verlaufe dieses Buches oftmal auf die hier entwickelten Grundansichten dieser Dinge zurückverwiesen werden müssen, wo es sodann dem Leser wohl unangenehm sein würde, dieselben erst noch hintenher nachlesen zu müssen.

Digitized by Google

Zweites Vorkapitel.

Beschreibung unseres Tonsystems.

I. *Tongrenzen, und Tonabstufung überhaupt.*

§ XII.

Da das Gebiet der Tonkunst das ganze Gebiet aller vernehmbaren Töne umfasst, so könnte man auf den ersten Anblick wohl denken, das Reich der Töne sei zahl- und grenzenlos. Denn da die Begriffe hoch und tief beziehliche, relative Begriffe sind, so kann man sich eben sowohl einen unendlich hohen, als einen, wer weis wie tiefen Ton, man kann sich ferner die Verschiedenheit einer Tonhöhe von der andern unendlich klein, und z. B. zwischen einem Tone und seiner Octave, noch eine unendliche Menge verschiedener Töne denken, deren jeder nur um ein unendlich Geringes höher oder tiefer wäre als die anderen; und auf diese Art wäre die Zahl und Verschiedenheit der Töne freilich unendlich.

Allein wir können von jenem grenzenlosen Umfange, so wie von diesen unendlich kleinen Unterschieden der Höhe oder Tiefe, in unseren Tonstücken keinen Gebrauch machen.

Ersteres schon darum nicht, weil unser Gehör gar zu hohe, und gar zu tiefe Töne nicht mehr aufzufassen und zu unterscheiden vermag. Die menschlichen Gehörwerkzeuge vermögen nämlich nur solche Schwingungen als Ton zu vernehmen, welche weder gar zu langsam, noch gar zu schnell sind.

Nach Chladni (Akustik, § 3,) müssen wenigstens 30 bis 32 Schwingungen binnen einer Sekunde

Digitized by Google

geschehen, wenn die schwingende Bewegung vom Gehöre soll empfunden werden können; dies ist also der tiefste Ton, welcher noch irgend gebraucht werden kann; der höchste noch irgend vernehmbare aber ist ungefähr der, welcher um neun Octaven höher ist als jener, und mithin aus 16384 Schwingungen binnen einer Sekunde besteht, also deren 512 vollbringt, indess jener eine einzige macht. Ungefähr eben so, doch noch etwas erweitert, werden die Grenzen vernehmbarer Tonhöhe und Tiefe angegeben von *Wm. Hyde Wollaston*, in den *Philosophical transactions for 1820, P. II, p. 306* u. f. und in *Thomson's Annals of Philosophy, 1820, S. 145*, nämlich auf ungefähr zehnthalb Octaven.

Auf diese Art ist also das Gebiet der Töne schon in Ansehung seines Umfanges begrenzt.

§ XIII.

Aber auch die unendlich vielen und gar feinen Abstufungen von Hoch und Tief werden in der Musik nicht gebraucht, sondern man bedient sich, wie jeder weiss, nur gewisser bestimmten Töne; oder mit anderen Worten: man bedient sich, zur Bildung eines musikalischen Satzes, keineswegs all jener feinen Abstufungen, oder vielmehr Nuancen, vom Tieferen zum Höheren, sondern, von den Tönen, aus welchen er besteht, ist jeder um ein gewisses Merkliches höher oder tiefer als der andere. Man gebraucht nicht die unendlich vielen Verschiedenheiten, welche z. B. zwischen einem Ton und seiner Octave möglich sind, sondern zwischen beiden nur eilf verschiedene Töne, so, dass von jenem, als ersten an gezählt, allemal der 13te höhere die Octave desselben ist.

Man kann sich dies am leichtesten an einem Claviere versinnlichen. Dort giebt, von jeder beliebigen Taste angefangen, allemal die 13te höhere die Octave der ersteren an, zwischen beiden aber liegen nur

Digitized by Google

eilf andere, und die unendlich vielen anderen Töne, welche sich zwischen einem Ton und seiner Octave, ja, zwischen dem Ton einer jeden Taste, und dem der zunächst nebenanliegenden, noch weiter denken liessen werden nicht gebraucht.

Der Unterschied der Tonhöhe zweier benachbarten Tasten, (sei es nun von einer Unter- oder langen zu einer Ober- oder kurzen Taste, oder umgekehrt, oder von einer langen zur anderen langen, wozwischen keine kurze liegt) ist aber überall gleich gross. (Er ist es wenigstens bis auf ein ganz Geringes, welches hier nicht in Betrachtung kommen kann, und wovon bei der Lehre von der Temperatur näher gehandelt wird.)

Dessen ungeachtet sind aber diese, gleichweit von einander entfernten Töne, in Ansehung der für sie bestimmten Tasten, auf eine eigene Weise geordnet: nämlich theils auf lange, theils auf kurze Tasten (Unter- und Obertasten); und zwar so, dass nicht, in stetiger Ordnung fort, allemal einer auf eine lange, und der folgende auf eine kurze gelegt wäre, sondern in der bekannten Ordnung:

* * * * * * * *
* * ** * * ** * ** u. s. f.

so dass, wie man sieht, mitunter auch zwei unmittelbar nach einander folgende Töne auf zwei Untertasten gelegt sind.

Der Grund solcher Einrichtung unserer Claviaturen wird uns späterhin klar werden. Für jetzo wollen wir uns begnügen, nur erst zu bemerken, dass in dieser scheinbaren Unordnung wenigstens in sofern doch eine Ordnung und Folgegleichheit liegt, dass

Digitized by Google

einerlei Wechselfolge von langen und kurzen sich alle zwölf Tasten wiederholt; d. h. man mag anfangen, von welcher man will, so wird die Folge der kurzen und langen, von der 13ten an gezählt, immer wieder eben dieselbe sein. Die kurzen und langen folgen, von der Octave an, grade wieder nach derselben Ordnung aufeinander, wie sie, von der ersten an, aufeinander folgten; und eben so wieder von der 25ten an, u. s. w.

Anmerkung.

Der nähere Grund hiervon kann darum hier noch nicht erklärt werden, weil er auf dem inneren Wesen unserer Tonleitern und Tonarten beruht, welche hinwiederum doch nicht vor der Erklärung des Tonsystemes erklärt werden können, weil es unmöglich wäre, auf eine leichtfassliche Art die Lehre von den Tonarten abzuhandeln, ohne zuvor die Stufen unseres Tonsystems erkannt zu haben.

II.) *Namen der Töne.*

§ XIV.

Um die verschiedenen Töne zu benennen, bedient man sich, insbesondere in Teutschland, der Buchstaben des Alphabets.

Dabei erhält aber nicht jeder Ton einen eigenen Buchstaben zur Benennung, sondern nur diejenigen, welche auf lange Tasten fallen; die der kurzen müssen sich damit behelfen, ihre Namen von den neben ihnen liegenden langen zu entlehnen.

Lernen wir daher zuerst die Namen der Töne der langen Tasten kennen.

Wir wollen die Aufzählung derselben von dem Ton anfangen, welcher ungefähr 128 (viermal 32)

Digitized by Google

Schwingungen binnen einer Sekunde vollbringt, (einige mehr oder weniger, je nachdem eine höhere oder tiefere Stimmung angenommen ist.) Um diese abstracte Bezeichnung an etwas den Lesern ohne Zweifel schon Bekanntes anzuknüpfen, merke ich an, dass es derjenige Ton ist, welchen die tiefste Saite des Violoncells angiebt, oder das tiefste C des Fagottes, oder das C, welches die tiefste männliche Singstimme kaum noch zu erreichen vermag, und welches in unserer Notenschrift gewöhnlich folgendermasen

vorgestellt wird. Dieser Ton heisst dass grosse C. Die darauf folgende lange Taste erhält den Namen gross D, die folgende gross E, gross F, G, A, H:

Die, auf diese sieben ersten folgende, achte lange Taste, welche, wie wir schon aus § XIII wissen, die Octave der ersten ist, heisst, wie diese, wieder c, jedoch, zum Unterschiede von der ersten, nicht gross C, sondern klein c. Die darauf folgende, als Octave von D, heisst klein d, und so fort: klein e, f, g, a, h, bis zur achten von der achten an, (d. h. bis zur fünfzehnten von C), welche auch wieder mit c bezeichnet wird, aber, als Unterscheidezeichen, einen Strich über (zuweilen auch wohl unter) dem Buchstaben erhält:

Digitized by Google

$\bar{c}$

daher es das einmal-gestrichne, oder eingestrichene $\bar{c}$ heisst; und so fort: ein-gestrichen $\bar{d}$, $\bar{e}$, bis wieder $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{h}}$, $\bar{\bar{c}}$; und so weiter: zweigestrichen, dreigestrichen, u. s. w.

Sollen noch tiefere Töne angedeutet werden als das grosse C, so geschieht dies durch den Beisatz: »Contra«; z. B. Contra-H, Contra-A, u. s. w., oder auch durch Striche unter (auch wohl über) den grossen Buchstaben gesetzt; z. B. $\underline{H}$, (gross eingestrichen H,) $\underline{A}$, (gross eingestrichen A,) $\underline{G}$, $\underline{F}$, $\underline{E}$, u. s. w.

Nicht selten bezeichnet man auch die Gesammtheit der Töne von Contra-$\underline{C}$ bis Contra-$\underline{H}$, durch den Ausdruck: Contra-Octave, die vom grossen C bis zum grossen H aber heissen die grosse Octave, und so fort: kleine Octave, eingestrichene, zweigestrichene, u. s w.

§ XV.

Man hat auch noch eine andere Art, die Töne nach ihrer verschiedenen Höhe oder Tiefe zu benennen, welche von den Orgelregistern entlehnt, und hauptsächlich in Ansehung der Orgeltöne üblich ist, aber doch zuweilen auch auf andere Instrumente angewendet, und zur Bezeichnung der Tonhöhen überhaupt gebraucht wird.

Diese Benennungsart beruht auf dem Umstande, dass eine (Labial-) Orgelpfeife, um das grosse C anzugeben, acht Fuss (Nürnberger Mas) lang sein muss. Von diesem Umstande erhielt das grosse C den Namen achtfüssiges C, oder auch C-acht Fuss. Diesen Namen achtfüssig legt man dann auch den Tönen der folgenden Tasten D, E, F, G, A, und H bei; (freilich uneigentlich, weil alle diese Töne nicht mehr achtfüssige, sondern immer kürzere Pfeifen erfodern): und die Gesammtheit der Töne

Digitized by Google

von C bis ausschliesslich c heisst dann achtfüssige Octave. — Das kleine c, welches nur halb so tief als das grosse ist (§ III, S. 5.) und darum eine halb so lange Pfeife, also von vier Fuss Länge, bedarf, (§ III bei *a*) heisst eben darum das vierfüssige c, oder c-vier Fuss; und so fort: vierfüssig d, e, f, g, a und h; und auf ähnliche Art erklären sich die Ausdrüke: zwei-, ein-, halbfüssig, u. s. w. — auch sechszehenfüssig, und zweiunddreisigfüssig. — Es kann als Gedächtnishilfe dienen, dass das 32-füssige C grade der Ton ist, welcher binnen einer Secunde ungefähr 32 Schwingungen vollbringt.

Das Nähere hierüber, und über die Bedeutung der Ausdrücke: achtfüssige, vierfüssige, sechszehnfüssige, auch sechsfüssige u. dgl. Instrumente, oder Orgelregister, gehört in die Lehre von Instrumenten und Instrumentation.

§. XVI.

Man sieht übrigens aus allem Bisherigen, dass die, zur Benennung der Tonhöhen dienende Buchstabenfolge sich in eben der Art, und nach eben der Ordnung wiederholt, wie wir oben die der langen und kurzen Tasten sich wiederholen sahen (§ XIII) nämlich von 13 zu 13 Tasten, (von 8 zu 8 langen) d. h. immer von der Octave, oder von dem Tone an, welcher noch einmal so hoch als der um 12 Tasten tiefere, oder, wie wir uns ausdrückten, gleichsam eine Wiederholung des ersteren, nach verjüngtem Massstabe ist, so dass das einmalgestrichene c̄ ein nur verkleinertes Ebenbild des ungestrichenen oder kleinen c ist, und eben so das d̄ eine Wiederholung im Kleinen von d, so das ē ein Miniaturbild von e, u. s. w.

§ XVII.

Auf die vorbeschriebene Art haben nun sämmtliche Töne der langen Tasten eigene Namen durch Buchstaben des Alphabetes.

Digitized by Google

Die Töne der kurzen Tasten hingegen erhalten, wie schon gesagt, keine eigenen Buchstabennamen, sondern müssen sich welche von ihren Nachbarn entlehnen, z. B. der Ton zwischen C und D entweder von dem nächsttieferen Tone C, oder von dem nächsthöheren D. Im ersten Falle hängt man dem Buchstaben des tieferen die Sylbe is an, im zweiten Falle dem Namen des höheren die Sylbe es; d. h. der Ton zwischen C und D wird vorgestellt, entweder als ein erhöhtes C, und heisst dann Cis, oder als erniedertes D, und heisst alsdann Des. Eben so Dis oder Ees (abgekürzt: Es,) Fis oder Ges, Gis oder Aes (gewöhnlicher As,) Ais oder Hes. (Statt Hes sagt der Sprachgebrauch gewöhnlicher Hbe, oder kurzweg B.)

Ob diese Namen durchaus schicklich gewählt sind, wollen wir weiter unten § XX, noch etwas näher betrachten.

Manche pflegen diese, gleichsam nicht als eigene Tonhöhen, sondern immer nur als Erhöhungen, oder als Erniederungen der nächstbenachbarten, tieferen, oder höheren langen Tasten, betrachtet und benennt werdenden Töne der kurzen, Semitone, oder halbe Töne zu nennen, auch abhängige oder abgeleitete Töne, (im Gegensatze der übrigen, welche sie unabhängige oder natürliche nennen,) oder auch wohl chromatische Töne.

Sehr richtig sind, wie wir in der Folge einsehen werden, auch diese Benennungen freilich nicht, doch wollen wir den Namen natürliche Töne zu Bezeichnung der Töne der langen Tasten beibehalten.

Man kann die Sylben is und es, welche solchergestalt den Notennamen angehängt werden, Anhängesylben, Versetzungsylben, oder auch chro-

Digitized by Google

matische Sylben, chromatische Verwandlungsylben nennen; und zwar die Sylbe is eine Erhöhungsylbe, es aber eine Erniederungsylbe.

Anmerkung.

Das Kunstwort chromatisch kommt in unserer Kunstsprache in so vielfältig verschiedener Beziehung und oft in so wesentlich verschiedener Bedeutung vor, dass sich wohl die Mühe lohnen mögte, die verschiedenen Bedeutungen hier, wo wir das Kunstwort zum Erstenmale gebrauchen, eigens zusammen zu stellen.

Das lateinische Wort *Chroma*, vom Griechischen χρῶμα, zu teutsch Farbe, wird auch in der musikalischen Kunstsprache gebraucht, und zwar in einem ziemlich uneigentlichen und selbst mehrfach wandelbaren Sinne.

1.) Schon die alten Griechen gebrauchten das Wort chromatisch, um damit ein gewisses Tonsystem, das chromatische System, *genus chromaticum*, zu bezeichnen, ein Ding, wovon wir indessen heut zu Tag keinen Begriff mehr haben können, dessen Tonleiter übrigens folgende gewesen sein soll

Der bildliche Name: chromatisches, d. i. farbiges System oder Klanggeschlecht, soll übrigens daher entstanden sein, dass man die in dieses System gehörigen Töne mit einer anderen Farbe als die übrigen zu schreiben pflegte.

2.) Auch in späteren Zeiten pflegte man, zum Theil in Gefolge einer gewissen Ideenähnlichkeit, die kurzen oder Obertasten unserer Claviaturen, welche man, wie auch noch jetzt, durch verschiedene Farbe von den langen oder Untertasten unterschied, farbige Tasten, (gelehrter „chromatische" Tasten, und die Töne derselben, chromatische Töne, zu nennen. In der Folge wurden

3.) diese Benennungen auch auf andere Instrumente übertragen, indem man diejenigen Töne, welche auf den Claviaturen durch chromatische Tasten angegeben wurden, ein für allemal chromatische Töne nannte, auch wenn sie auf anderen Instrumenten angegeben oder gesungen wurden, und so hiessen denn z. B. die Töne eis, dis, b, as, u. dgl., ein für allemal chromatische Töne, welcher Name demnach jeden sogenannten Semitom d. h. jeden Ton bezeichnete, der nicht in der Reihe der sogenannten natürlichen Töne enthalten war. — Diesem Sprachgebrauche zu Folge konnte dann auch

4.) die Erhöhung oder Erniederung eines Tones durch ein chromatisches Versetzungszeichen eine chromatische Er-

Digitized by Google

höhung, oder chromatische Erniederung, oder überhaupt chromatische Versetzung heissen und eben so

5.) die Anhängsylben is und es chromatische Anhängsylben genannt werden.

6.) Auch die Versetzungszeichen ♯, ♭, 𝄪 ♭♭ konnten in dieser Bedeutung chromatische Zeichen genannt, und dieser Name auch wohl

7.) auf das chromatische Widerrufungszeichen ♮ ausgedehnt werden, wiewohl freilich gewissermassen uneigentlich, — so wie auch

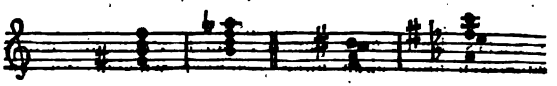
8.) auf die chromatische Vorzeichnung am Anfange eines Stückes, — und solchem Sprachgebrauche ganz folgegleich kann man dann auch

9.) jede transponirte Tonart, jede Tonart, in deren Tonleiter ein oder mehre sogenannte chromatische Töne befindlich sind, welche daher eine chromatische Vorzeichnung verlangt, eine chromatische Tonart nennen.

10.) Dem angenommenen Sprachgebrauche gemäss könnte man ferner auch den Unterschied, die Tonentfernung, das Intervall, um welches ein sogenannter natürlicher Ton durch eine (einfache) chromatische Versetzung erhöht oder erniedert wird, einen chromatischen Tonunterschied, chromatisches Intervall, nennen, und so wären z. B. ges-g, oder g-gis, chromatische Intervalle; (ges-gis, as-ais, f-fis u. dgl., könnte alsdann eine doppelte chromatische Tonentfernung heissen —:) und in diesem Sinne ist dann der Name chromatisches Intervall gleichbedeutend mit dem Namen: übermässige Prime, oder auch wieder mit dem (an sich freilich auch wieder vieldeutigen) Namen halber Ton, oder Semiton, welcher eben darum auch oft chromatischer halber Ton benannt wird; (vergl. § XXXVII, und §. XXXVIII. N.° 1.)

11.) Wieder in einem anderen Sinne kann auch jedes Intervall, welches sich in der Reihe der sogenannten natürlichen Töne gar nicht darstellen lässt, sondern allemal wenigstens Ein chromatisches Versetzungszeichen fodert, und also nicht blos, wie eben bei Nro. 10 erwähnt, die übermässige Prime, sondern auch übermässige Secunden, übermässige Sexten, verminderte Septimen etc. chromatische Intervalle heissen, so wie auch

12.) jeder Accord, welcher auf gleiche Weise sich nicht ohne chromatisches Zeichen darstellen lässt,

z. B.  u.

dergl. ein chromatischer Accord heissen. (Vergl. §§. 86 und 93).

13.) Da nun aber auch Töne der langen Tasten als chromatisch versetzte Töne vorkommen können, wie z. B. his, ces, eis, fes, fisis, deses etc., so müssen in solchen Fällen auch diese Töne den Namen chromatisch erhalten.

Digitized by Google

14.) Man nennt ferner jede sich durch chromatische Intervalle bewegende Tonreihe, z. B.

eine chromatische Tonreihe, eine chromatische Melodie, und sagt auch von einem Tonstücke, es sei chromatisch, oder sehr chromatisch, wenn darin viele chromatische Zeichen, nämlich viele chromatische Tonreihen, chromatische Accorde, oder viele Ausweichungen, (welche natürlich gleichfalls allemal zu chromatischen Versetzungszeichen Anlass geben,) vorkommen. — (Was man ausserdem nicht selten von einer chromatischen Tonleiter (!) von einem chromatischen Klanggeschlecht, *genus chromaticum*, fabeln hört, lässt sich, so weit es etwas Mehres als das hier und vorstehend unter Nro. 9 Bezeichnete besagen will, durchaus auf keinen haltbaren Begriff zurückführen. (Vergl. § 127 und 369); — und wenn (§ 127, 369.) man auch jede chromatische Tonreihe, d. h. jede Reihe von Tönen, deren jeder von dem anderen theils um eine übermässige Prime, theils um eine kleine Secunde, (welche beide Intervalle in unserem temperirten Systeme einander practisch gleich sind,) entfernt ist, z. B.

figürlich wohl auch eine chromatische Tonleiter nennen kann und oft genug wirklich so nennen hört, so vergesse man dabei wenigstens nicht, dass solche Benennung einer, theils aus chromatischen, theils aus diatonischen sogenannten halben Tönen bestehenden Tonreihe, etwas durchaus Anderes ist als eine Tonleiter (Tonartleiter) im eigentlichen Sinne des Wortes. — (Dass ähnlicher Unfug und Aberglaube auch mit den eben so sinnlosen Worten enharmonische Tonleiter, enharmonisches Klanggeschlecht, *genus enharmonicum*, getrieben zu werden pflegt, werden wir seinerzeit ebenfalls erkennen lernen.)

15.) Nicht selten wird der Titel chromatisch auch wohl noch anderen Dingen beigelegt. So legt man z. B. den Instrumenten worauf sich chromatische Töne und Tonreihen ausführen lassen, den Ehrentitel chromatische Instrumente bei, und titulirt z. B. das mit Klappen versehene Waldhorn, chromatisches Horn, weil man auf einem solchen die sogenannten chromatischen Töne, (siehe vorstehend Nr. 3,) leichter als auf dem gewöhnlichen Horne angeben kann.

16.) Endlich mögten vielleicht auch die Namen *Croma*, *Biscroma* und *Semicroma*, (siehe die Anmerk. zum § XLVIII.) (§ XLVIII.) eine, allen vorstehenden Bedeutungen einigermasen verwandte Abstammung haben.

Digitized by Google

§ XVIII.

Da die Anhängesylben den Ton, dessen Namen sie angehängt werden, um eine Taste erhöhen, oder erniedern, so kann, mittels derselben, zuweilen auch selbst eine lange Taste als Erhöhung, oder Erniederung einer tieferen, oder höheren, benennet werden. Wenn man z. B. dem Tone E die Erhöhungssylbe is anhängt:

Eis

so bedeutet dieses den Ton, welcher um eine Taste höher ist als E, und diese Taste, welche sonst ihren eigenen Namen F hat, erscheint so unter dem, von E entlehnten (chromatischen) Namen Eis. Eben so kann die, welche sonst E heisst, auch unter dem Namen Fes vorkommen, die c-Taste als His, die H-Taste als ces.

Ja, wenn man dem Namen einer Taste eine Versezzungssylbe doppelt anhängt, z. B. Cisis, Disis, Eisis; Ceses, Deses, Eses, so bedeutet dies den Ton C, D, oder E, um zwei Tasten höher, oder tiefer genommen; und auf solche Art kann die Taste, welche sonst D heisst, auch unter dem Namen Cisis vorkommen, die, welche sonst E heisst, unter dem Namen Disis, die, welche sonst Fis heisst, unter dem Namen Eisis; und eben so unter dem Namen Ceses der Ton der Taste, welche sonst B heisst, unter dem Namen Deses, die, welche sonst C heisst, und die, welche sonst D heisst, unter der Benennung Eses. Eben so: Fisis, Gisis, Aisis, Hisis; und Feses, Ases (oder Asas) Geses, Heses oder Bes.

Manche sprechen und schreiben: Fisis, statt Fisis, Ciscis statt Cisis, Desdes statt Deses u. s. w., und verdoppeln also, statt, zum Zeichen doppelter Erhöhung oder Erniederung, die Erhöhungs- oder Erniederungssylbe zu verdoppeln, den einfach erhöhten oder erniederten ganzen Notennamen; welches aber keinen, oder einen verkehrten Sinn hat. — (Auch das beliebte Conversations-Lexikon setzt solchen Nichtsinn in Curs).

Digitized by Google

§ XIX.

Wann ein Ton als Erhöhung des tieferen, wann aber als Erniederung des höheren geschrieben werden müsse? bleibt hier unerwähnt. Für jetzo genügt es, zu wissen, dass bald das Eine, bald das Andere geschieht, je nach der verschiedenen Beziehung, unter welcher der Ton vorkommt.

Man kann jedoch dabei noch bemerken, dass ein solcher Ton im ersten Falle eigentlich nicht ganz so hoch klingen sollte, als im zweiten, z. B. die Taste zwischen C und D, wenn sie als Cis vorkommt, nicht ganz so hoch, wie wenn sie als Des erscheint, Fis nicht ganz so hoch wie Ges, Es nicht so tief wie Dis, Eis nicht ganz so hoch wie F, Fes nicht ganz so tief wie E, Cisis nicht ganz so hoch wie D oder Eses, u. s. w., dass man diesen Unterschied zwischen Cis und Des, Fis und Ges u. dgl. einen enharmonischen Unterschied nennt, dass aber diese Unterschiede äusserst gering, und unserm Gehöre so unmerklich sind, dass man gar füglich für alle blos enharmonisch verschiedenen Töne, (man könnte sie auch enharmonisch parallele Töne nennen) also für Cis und Des, für Ais und B, für Cisis, D und Eses u. s. w. nur einerlei Tasten hat.

Dieses ist aber, unter Anderem, auch um deswillen sehr gut, weil wir sonst unsere Claviaturen mit einer gar unendlichen Menge von Tasten überladen müssten, wollten wir eine eigene für Cis, und eine für Des, u. s. w. haben, eine für E, eine andere für Fes, und noch eine etwa für Disis; u. s. w. Statt jetzt blos zwölfe im Umfang einer Octave.

Näheres hierüber in der Lehre von der Temperatur, § 182 der Theorie.

Digitized by Google

§ XX.

Bevor wir das Capitel von dem Namen der Töne verlassen, hier noch Einiges zur Beantwortung der allenfallsigen Fragen: Warum bedient man sich, zur Benamung der Töne, zwar der Buchstaben

A B C D E F G und H,

aber in einer, von der gewöhnlichen alphabetischen Aufeinanderfolge so abweichenden Ordnung, wie:

C D E F G A H c u. s. w.

oder, wenn man auch von A anfangen will, wie;

A H C D E F G — ?

Warum kommt insbesondere der Name B in der Reihe der sogenannten natürlichen Töne gar nicht vor? Warum steht nach A nicht B, sondern H? und warum erscheint der Buchstabe B nur erst als Name eines sogenannten abgeleiteten oder chromatischen Tones?

Zwar gehört die Beantwortung dieser Fragen, genau genommen, nicht in die Theorie der Tonsetzkunst; doch mag sie, für diejenigen, welche auch hierüber Aufschluss wünschen, im Folgenden eine Stelle finden.

Die allerdings zwecklos durcheinandergeworfene Ordnungsfolge der Notennamen hat keinen in der Natur der Sache liegenden, sondern nur folgenden zufälligen Grund.

Die Alten, nach der Erzählung unserer musikalischen Geschichtkundigen, nannten den tiefsten in ihrer Musik gebräuchlichen Ton A, und betrachteten deshalb dies A als ersten Ton ihres Tonsystems, gleichsam als Normalton, und die Tonreihe, welche mit A anfing, (die sogenannte aeolische Tonleiter) als Normaltonreihe. Die Töne, aus welchen diese sogenannte Tonleiter bestand, waren die, welche wir heut zu Tage

A H c d e f g a h u. s. w.

nennen. Diese Töne hatten ursprünglich griechische, vielleicht auch noch ältere Namen. Als man aber anfing, ihnen Buchstabennamen beizulegen, theilte man der besagten Tonreihe folgende, der alphabetischen Ordnung ganz entsprechende Buchstabenreihe zu:

A B c d e f g a b u. s. w.

wo also der Ton, den wir heut zu Tage H nennen, damals B hiess.

Digitized by Google

Als sich späterhin die Grenzen der für die Musik brauchbaren Töne ins Unbestimmte, und, namentlich in der Tiefe, weit unter A hinab, erweiterten, dieses also aufhörte, der tiefste gebräuchliche Ton zu sein, auch, (aus Gründen, welche wir in der Lehre von den Tonarten kennen lernen) der Ton C zum Haupt- und Normalton erhoben ward, so hörte man auch auf, vom Ton A an zu zählen, und begann vielmehr mit dem Tone C. Dadurch verkehrte sich die Reihenfolge folgendermasen:

C D E F G A B c d u. s. w.

wobei aber immer noch der Buchstabe B grade das bedeutete, was unser heutiges H. Einen Ton B welcher, wie unser heutiges B, von A nur um Eine Taste, von C aber um zwei Tasten abstand, kannte man damal noch nicht, so wie überhaupt die sogenannten chromatischen Töne unseres Tonsystems damal noch nicht gebräuchlich waren.

Bald musste aber das Bedürfniss derselben fühlbar werden, und der erste chromatische Ton, den man einführte, scheint der gewesen zu sein, welchen wir heut zu Tage B nennen, also ein B, welches um eine Taste niederer war als das bisherige B.

Diesen neu eingeführten Ton nannte man aber ebenfalls B. Man sah nämlich beide, obgleich wesentlich verschiedene Töne, gleichsam als zwei verschiedene Tonhöhen Einer und derselben Tonstufe an, so dass also die Tonstufe, B genannt, nun zwei verschiedene Töne, oder wie man es figürlich nannte, zwei Saiten hatte. Es gab also zweierlei B, das ursprüngliche, welches unserm heutigen H entsprach, und das neue erniederte, unserem heutigen B entsprechende.

Um indessen diese beiden verschiedenen B doch von einander unterscheiden zu können, gab man dem neu eingeführten erniederten B den Unterscheidungsnamen weiches B, (B *molle*; wovon noch jetzo das französische Wort *Bémol* herstammt) oder auch B-*fa*, und nannte im Gegentheile das ursprüngliche (unserem H entsprechende) B: hartes B (B-*durum*, B-*mi*, im Französischen B *dur*). — Auch hies damals jede Weise, in welcher jenes B vorkam: *cantus* B *mollis*, oder auch kurz *cantus mollis*; diejenige aber, worin die höhere

B-Saite vorkam, hiess *cantus* B *duri*, oder *cantus durus* (welche Benennungen nicht mit der heutigen Bedeutung von Moll und Dur zu verwechseln sind.)

Bald musste indessen auch die Unbequemlichkeit der gleichen Benamung zweier verschiedenen Töne fühlbar werden, und man glaubte sich entschliessen zu müssen, hier eine Aenderung zu treffen, und zu dem Ende Einen von beiden mit dem Namen eines eigenen Buchstabens zu bezeichnen. Man wählte dazu den nächsten noch unbenutzten Buchstaben H. Allein, Statt dem ursprünglichen natürlichen hohen B seinen angestammten Namen B zu lassen, und den neuen Namen H dem nachgeborenen erniederten B zu geben, nahm man, wunderlich genug, dem natürlichen B seinen angestammten Namen B hinweg, drang ihm dafür den Namen H auf, und ertheilte dem neuen, erniederten B, den, sonst das ursprüngliche natürliche B bezeichnenden Namen B. Nach solchem Namentausche hiess also dieselbe Tonreihe, welche vorher

C D E F G A B c d u. s. w.

geheissen hatte, nunmehr

C D E F G A H c d u. s. w.

Der Einfall, dem, durch chromatische Verwandlung entstandenen Tone nicht nur einen eigenen Buchstamennamen zu geben, sondern auch einen Namentausch vorzunehmen, war schon an sich nicht eben besonders glücklich; und hätte man, bei Einführung der übrigen chromatischen Töne, es, eis, as, ais, ges, gis, fisis u. s. w., wo also jede Stufe, (nicht, wie Manche sich unrichtig ausdrücken, zwei, sondern wenigstens) drei, wo nicht mehr, sogenannte Saiten bekam, hätte man dabei auf gleiche Art, und zwar eben so planlos und folgewidrig, verfahren wollen, wie in Ansehung der Töne H und B geschehen war, so hätten wir jetzt ein wunderliches Chaos von Notennamen! Zum Glücke aber verfiel man bald auf den passenderen Gedanken, einem jeden, durch chromatische Verwandlung eines bisher bekannten Tones entstandenen, neuen Tone den Stammnamen desjenigen beizulegen, aus dem er entstanden war, und ihn nur durch die chromatischen Verwandlungs- oder Anhäng-

Digitized by Google

sylben is und es von jenem zu unterscheiden; so dass jeder chromatisch abgeleitete Ton durch den beibehaltenen Stammnamen auf den zurückwies, aus welchem er durch chromatische Verwandlung abgeleitet war.

Nach dieser, allerdings planmässigeren Idee, hätte nun das erniederte H auch Hes heissen müssen. Ja, man konnte sogar vollends dem ursprünglichen natürlichen B (unserem jetzigen H) seinen angestammten Namen B wiedergeben, so dass die natürliche Tonreihe dann wieder

C D E F G A B c d e f g u. s. w.

hiesse, wo dann das, was wir heut zu Tage B nennen, als ein erniedertes B, Bes heissen würde. Allein der deutsche Gebrauch beharrt beim Namen H für das ursprüngliche, natürliche B, und für das erniederte B beim Namen B; und daher also heisst die sogenannte natürliche Tonreihe bei uns bis auf den heutigen Tag

C D E F G A H c d e u. s. w.,

indess der Buchstabe B nur erst als Name eines chromatisch erniederten Tones vorkommt. In andern Ländern hingegen, namentlich in Holland und England, heisst der Ton, welchen wir H nennen, wirklich B, und zwar, zur Unterscheidung vom erniederten B, in England B *sharp*, in Holland B *kruis*, das erniederte B selbst aber dort B *flat*, hier B *bemol*.

Dies ist, so kurz als es sich, ohne Unvollständigkeit, darstellen liess, die Entstehungsgeschichte unserer Notennamen, und insbesondere der Aufnahme des H mitten in die Reihe der übrigen Buchstaben. Manche wissen sich Viel damit, die musikalische Terminologie darum unphilosophisch zu schelten, und wollen sie wohl gar umschmelzen. Einer hat sogar ein ganzes Büchlein darüber geschrieben, nämlich: „Jos. Fr. Schwanenberg, Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabet", und es in Wien und Leipzig 1797 drucken lassen. Auch J. J. Klein dringt, im 1. Jahrgange der Leipz. allg. musik. Zeitg. S. 641 ff. auf eine Reform. — Damit wäre uns ja recht geholfen!

Uebrigens vergleiche man den § XXIX

Digitized by Google

III. *Mehrdeutigkeit der Töne.*

§ XXI.

Nach dem, was wir bisher gesehen, ist jede Taste unserer Claviaturen in gewissem Sinne zweideutig, ja **mehrdeutig**.

Mehrdeutigkeit nennen wir nämlich die Möglichkeit, Eine Sache auf mehr als Eine Art zu erklären, oder die Beschaffenheit einer Sache, wonach sie bald für Dieses, bald für Jenes gelten kann. Mehrdeutig ist also jede Taste darum, weil eine und dieselbe z. B. bald Fis bald Ges, bald Dis bald Es, bald E bald Disis bald Fes, sein und heissen, bald in der einen, bald in der anderen Eigenschaft und Beziehung erscheinen und gebraucht werden kann.

Wir werden auf diese **enharmonische Mehrdeutigkeit der Töne** in der Folge noch zurückkommen.

IV.) *Schreibung der Tonhöhen.*

A.) *Notenlinien.*

§ XXII.

Wir betrachteten bis jetzo die Töne und ihre Namen. Nunmehr wollen wir auch **die Schriftzeichen** kennen lernen, durch welche sie in der Tonschrift vorgestellt, **notirt** werden.

Die einfachste, aber auch roheste Idee wäre: die Namen der Töne mittels wirklicher Buchstaben hinzuschreiben.

In der That wurde auch in früheren Zeiten, bevor unsere heutigen Noten erfunden waren, die Musik also

Digitized by Google

geschrieben. Die Unbehilflichkeit solcher Schreibweise musste aber bald fühlbar werden, und man sann auf etwas Besseres.

So verfiel man denn darauf, die verschiedenen Tonhöhen durch Linien vorzustellen, und die Töne durch Punkte, oder Ringe u. dgl. (Noten) auf und zwischen den Linien. Den Grundriss solcher Notirungsweise, zeigt Fig. 1 *a* der ersten Notentafel. Fig. 1 *a*.

Jeder Raum auf, oder zwischen den Linien dieses grossen Linienplans, heisst eine Stelle. Ein Punkt oder eine Note, auf eine höhere, oder tiefere Stelle gesetzt, bedeutet einen höheren, oder tieferen Ton, und zwar hier der Punkt auf der untersten Linie den Ton gross-C, der, zwischen der untersten und der 2ten Linie das grosse D, auf der zweiten Linie E, u. s. w., so dass die Stellen des Linienplans ganz den Buchstabennamen C, D, E, F, G, A, H, c, d, u. s. w. entsprechen.

Es brauchten aber auch nicht grade sämmtliche Linien und Zwischenräume dieses Linienplanes durch vorangeschriebene Buchstaben bezeichnet zu sein, sondern es wäre wohl hinreichend, auch nur einige Linien also zu bezeichnen, etwa wie in Fig. 1 *b*, Fig. 1 *b* oder auch nur eine einzige; weil man, nach solcher Vorzeichnung, alsdann die übrigen Stellen, auf- und abwärts, leicht abzählen kann. Denn wenn z. B. angezeigt ist, welche Linie den Ton f vorstellen soll, so ergiebt sich daraus von selber, dass die Note unter dieser Linie e, die über derselben aber g bedeutet, u. s. w.

Da es ferner auch theils unbequem, und selbst für das Auge ermüdend wäre, immer einen so breiten Streifen von so vielen Linien zu gebrauchen, theils auch unnöthig, weil Singstimmen oder Instrumente

Digitized by Google

gewöhnlich keinen so grossen Umfang haben, dass es so vieler Linien bedürfte, um ihre Töne darauf vorzustellen, so zieht man gewöhnlich nur fünf Linien. Wenn nämlich die Töne, welche man zu schreiben hat, nur hohe Töne sind, so sind die unteren Linien überflüssig, so wie im Gegentheile die oberen entbehrlich sind, wo nur tiefe Töne vorkommen. Es genügt daher, allemal jene fünf Linien zu haben, auf welchen und um welche diejenigen Töne ihren Sitz haben, die man am häufigsten zu brauchen gedenkt; und einen solchen Streifen von fünf gewählten Linien nennt man dann ein System, Liniensystem, Notensystem, Notenliniensystem, Notenzeile.

Kommen dann auch Töne vor, welche um einige Stufen höher, oder tiefer liegen, als die gewählten fünf Linien reichen, so fügt man die fehlenden höheren oder tieferen, in der Gestalt kurzer Striche, (Neben- oder Hilfslinien) über, oder unter den Hauptlinien, so oft wie nöthig, besonders hinzu: Fig. 2.

Fig. 2.

Um aber anzuzeigen, welche fünf Linien des grossen Planes die gewählten fünf Hauptlinien vorstellen sollen, schreibt man vor Eine derselben hin, welchen Ton sie andeuten soll. Siehe Fig. 3 *i*, 3 *k*, Fig. 4, Fig. 5.

Fig. 3 *i*, *k*; 4; 5.

Man sieht übrigens leicht, dass man, Statt fünf Linien, wohl auch deren allenfalls sechs, oder etwa nur drei, oder vier gebrauchen könnte; — ja, auch wohl gar nur eine einzige, z. B. Fig. 3 *m*, welches grade so viel bedeuten würde, wie Fig. 3 *i*, *k*, oder *l*. In der That findet man zuweilen Noten auf vier, oder auf drei Linien geschrieben; z. B. in alten Kirchengesangbüchern. Indessen bieten weniger als fünf Linien doch zu wenig Umfang dar, und würden das besondere Hinzufügen kleiner Nebenlinien allzu oft nöthig machen; mehr als fünf Hauptlinien hingegen wären zu schwer zu überschauen; sie würden das Auge zu sehr an-

Fig. 3 *m*.

Fig. 3 *i*, *k*, *l*.

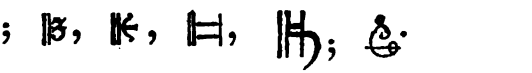
Digitized by Google

strengen und ermüden. Das System von fünf Linien ist daher in jeder Hinsicht das bequemste und zweckmässigste, und ist eben darum auch allgemein und ausschliesslich eingeführt.

B.) *Notenschlüssel.*

§ XXIII.

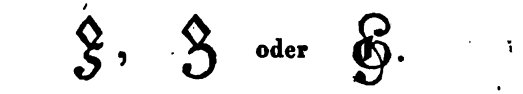
Statt mit Buchstaben vor die Notenlinien zu schreiben, welchen Ton sie bedeuten sollen, hat der Gebrauch andere Zeichen eingeführt. Diese Zeichen sind:



1; 2, 3, 4, 5; 6.

Das erste derselben bedeutet das kleine f, und heisst deshalb f-Zeichen, oder auch f-Schlüssel; das zweite bedeutet das einmal gestrichene c̄, und heisst darum c̄-Zeichen oder c̄-Schlüssel; es wird auch wie Nr. 3, oder 4, oder 5, und auch sonst noch verschiedentlich gestaltet. Das Zeichen Nr. 6 hingegen stellt ḡ vor, und heisst daher ḡ-Zeichen, ḡ-Schlüssel.

Die erwähnten Zeichen sind vielleicht nichts anderes, als blos Verbildungen und Verzerrungen der ursprünglichen Buchstabenzeichen; denn so findet man in älteren Musikalien z. B. den ḡ-Schlüssel nicht selten in folgenden Gestalten:



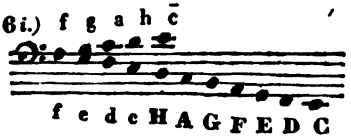
Letztere z. B. bei Brossard pag. 20.

Uebrigens schreiben Sulzer, und mit und nach ihm die meisten Schriftsteller, durchaus unrichtig: »F-Schlüssel, C-Schlüssel, G-Schlüssel«; ja Ersterer lehrt sogar ausdrücklich von dem f-Zeichen, es bedeute die Note F, (!) das c̄-Zeichen die Note C, (!!) und das ḡ-Zeichen den Ton g (!).

Digitized by Google

Je nachdem nun die Linien eines Notensystems durch Voransetzung des einen, oder des anderen dieser Zeichen bezeichnet werden, erscheinen die verschiedenen sogenannten Notenschlüssel.

Wenn man das f-Zeichen, 𝄢, auf die oberste
6 *i*. Linie eines fünfzeiligen Notensystems setzt, Fig. 6 *i*,



so deutet dies an, dass diese Linie als f-Linie, sohin
1. als die 6te des grossen Linienplanes Fig. 1 gelten, die untere also die 2te dieses letzteren vorstellen soll, u. s. w., woraus der Leser dann erkennen kann, dass eine Note auf der untersten Linie den Ton E bedeute; eine Note über dieser Linie aber F, die folgende G, u. s. w. Diese Art, das f-Zeichen zu setzen, sonst der tiefe Bassschlüssel genannt, ist nicht mehr üblich.

Wird aber das f-Zeichen auf die zweitoberste Linie
6 *k*. gesetzt, Fig. 6 *k*,

so wird dadurch angezeigt, dass die gebrauchten fünf Linien die 3te, 4te, 5te, 6te und 7te des grossen Planes vorstellen sollen, dass demnach eine Note auf der untersten den Ton G vorstellt, die Note über dieser Linie den Ton A, und so fort H, c, d, u. s. w. Jeder erkennt hierin den gewöhnlichen sogenannten Bassschlüssel, so wie auch, dass die angeführte
6 *k*; 5 *i* Fig. 6 *k* mit der Fig. 5 *i* Eins und Dasselbe ist.

Digitized by Google

Rückt man um eine Linie weiter hinauf, und wählt sohin die Linien H, d, f, a, c̄, so dass die, welche f anzeigt, die mittlere wird, und setzt also auf diese das 𝄢 oder f-Zeichen; so versteht sich Alles so, wie Fig. 6 *l.* Dieser sogenannte Halbbass- oder Bariton-Schlüssel ist wieder wenig gebräuchlich. Er könnte übrigens eben so gut auch durch das c̄-Zeichen auf der obersten Linie bezeichnet werden, wie Fig. 6 *ll.* Denn wenn f auf der mittleren Linie steht, so steht auf der oberen c̄, und umgekehrt: wenn auf der oberen c̄ steht, so heisst die Mittlere f.

Fig. 6 *l.* Fig. 6 *ll.*

Rückt man noch eine Zeile weiter aufwärts, und wählt die Linien d, f, a, c̄, c̄, so ist die f-Linie die zweite von unten. Dies kann man entweder durch ein f-Zeichen auf dieser zweiten Linie anzeigen, wie Fig. 6 *m*, oder eben so gut auch durch ein c̄-Zeichen auf der vierten, wie bei *mm*. Diese letztere Bezeichnungsart ist die gebräuchliche; sie ist unser gewöhnlicher Tenorschlüssel. Vergleiche übrigens Fig. 4.

Fig. 6 *m.* Bei *mm.* Fig. 4.

Noch um eine Linie höher gerückt, erscheint unser gewöhnlicher Altschlüssel: Fig. 6 *n*, oder, was dasselbe ist: Fig. 6 *nn*. Auch könnte er durch das c̄-Zeichen auf der obersten Linie bezeichnet werden, wie bei *nnn*. Weder die erste, noch die letztere Bezeichnungsart ist aber gebräuchlich, sondern nur die zweite. (Vergl. übrigens Fig. 8 *l.*)

Fig. 6 *n.* Fig. 6 *nn.* Bei *nnn.* Fig. 8 *l.*

Wieder eine Linie höher, kommt der, ebenfalls nicht mehr übliche, sogenannte *Mezzo-soprano-*, oder Halbsopran-Schlüssel heraus: Fig. 6 *o*. Er könnte eben so gut auch so bezeichnet werden, wie bei *oo*.

Fig. 6 *o.* Bei *oo.*

Noch eine Linie höher, erscheint der gewöhnliche Sopranschlüssel: Fig. 6 *p*, welcher auch durch

Fig. 6 *p.*

Digitized by Google

das $\bar{g}$-Zeichen auf der mittleren Linie dargestellt wer-
Bei *pp.* Fig. 5 *k.* den könnte, wie bei *pp.* Vergl. Fig. 5 *k.*

Wieder eine Linie höher, erscheint unser gewöhn-
Fig. 6 *q.* licher Violinschlüssel: Fig. 6 *q*, welcher ganz
Fig. 5 *k*; 5 *i.* mit den Figuren 5 *k*, und 5 *i* übereinkommt.

Noch höher, der sogenannte französische Violinschlüssel, wo das $\bar{g}$-Zeichen auf der un-
Fig. 6 *r.* tersten Linie steht: Fig. 6 *r.* Er ist ausser Gebrauch gekommen, obwohl er für hohe Stellen bequemer wäre, als der gewöhnliche Violinschlüssel.

Aus der Zusammenstellung der sämmtlichen Schlüs-
Fig. 6; 1 *c.* sel, und ihres Verhältnisses gegeneinander, in Fig. 6 und Fig. 1 *c.* ersieht man, wie, z. B. der gewöhnliche Violinschlüssel, oder, wenn man so sagen will, die fünf Violinlinien, um eine Linie höher sind, als der gewöhnliche Sopranschlüssel oder die Sopranlinien, — um drei Linien höher als der Altschlüssel, — dieser um eine Linie höher als der Tenorschlüssel, u. s. w.

Ich rathe jedem, der sich nicht, im Verfolge seiner Studien, jeden Augenblick durch Unbekanntschaft mit den vorkommenden Schlüsseln, gehemmt sehen will, sich dieselben gleich jetzt geläufig zu machen.

Anmerkung.

Ich wiederhole mit entschiedener Ueberzeugung, dass die verschiedenen Schlüssel keineswegs eine beschwerliche Vervielfältigung der musikalischen Semiotik, keineswegs etwas Entbehrliches und folglich unnöthig Belästigendes sind, sondern, wie dies schon aus dem Obigen hervorgeht, vielmehr eine höchst schätzenswerthe Erleichterung, welche wir nicht aufgeben können, ohne uns entweder grossen Unbequemlichkeiten, oder aber den unangenehmsten Zweideutigkeiten und Unbestimmtheiten auszusetzen.

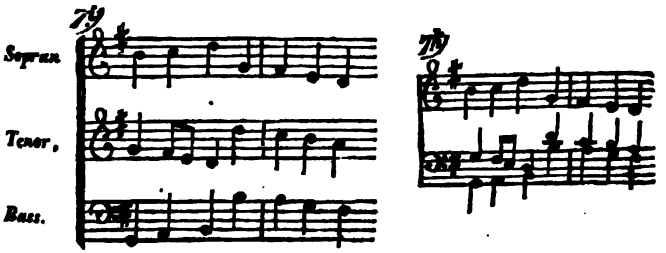
Denn man sage nicht, man könne mit nur zwei Schlüsseln, z. B. mit Violin- und Bassschlüssel, vollkommen gut ausreichen. Um eine Stimme, oder einen Satz zu schreiben, welcher sich z. B. hauptsächlich in dem Tonumfange von c bis $\bar{c}$ herumdreht, ist der Violinschlüssel viel zu hoch, der Bassschlüssel aber viel zu tief, und nur der Altschlüssel wie

Digitized by Google

eigens dazu gemacht, so wie der Tenorschlüssel für die Lage etwa von A bis ā, der Sopranschlüssel für die von g bis ḡ. Ebendarum waren mir in der ersten Auflage dieses Buches vorzüglich die mittleren Schlüssel (Tenor- und Altschlüssel,) so bequem und entsprechend, um Notenbeispiele in mittleren Lagen auf Einer Zeile darzustellen, indess ich in der gegenwärtigen Auflage die meisten Beispiele entweder auf zwei Notenzeilen bringen, oder viele Hilfslinien ansetzen, oder das Ganze aus der Mittellage um acht Töne höher oder tiefer, oder in eine andere Tonart versetzen musste, welches alles ich weit lieber vermieden hätte.

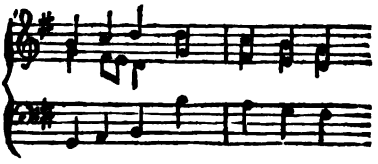
Dies alles beweist wohl deutlich genug, wie wenig für die Semiotik dabei gewonnen ist, wenn man die Mittelschlüssel sämmtlich abschaffen, sich auf die beiden äusseren, den sehr hohen Violin- und den sehr tiefen Bassschlüssel, beschränken, dadurch sich der grossen Bequemlichkeit, welche die Mittelschlüssel gewähren, berauben, und nicht wenigstens Einen beibehalten will, etwa den Altschlüssel, welcher zwischen den beiden äussern so schön die Mitte hält, Fig. 1. *e*. Wohl könnte 1 *e*. allenfalls der Sopranschlüssel durch den, nur um Eine Linie höheren Violinschlüssel ersetzt werden, und der Tenorschlüssel, zur Noth, bald durch den Alt-, bald durch den Bassschlüssel: der Altschlüssel aber ist, weder in der Tiefe durch den, dazu viel zu hohen, Violinschlüssel zu ersetzen, noch in der Höhe durch den allzu tiefen Bassschlüssel. Denn wie sollte z. B. der Accord [c g c̄ c̄] Fig. 7 *l* im Violin-, oder im Bassschlüssel 7 *l*. geschrieben werden? — (Vergl. Fig *m* und *n*.)

Man sage auch nicht, die erwähnten Schlüssel könnten durch die, um ungefähr eine Octave höheren oder tieferen äusseren vertreten werden, z. B. der Tenorschlüssel durch den Violinschlüssel; denn fürs Eine kann er dies nur dadurch, dass man letzteren sich um eine Octave tiefer denkt; und thut man dieses, so lässt sich fürs Andere nicht einsehen, was man dabei gewinnt, einen und denselben Schlüssel bald so, bald anders, bald um eine Octave höher, bald tiefer verstehen zu müssen. Es ist wohl nicht schwerer, den Tenorschlüssel so zu lesen, wie er ist, als den Violinschlüssel so, wie er nicht ist, und im letzten Falle einen wie Fig. 7 *i* geschriebenen Satz so lesen, 7 *i*. denken und spielen zu müssen, wie bei *k* und nicht aber bei *l*. *k*, *l*.



Digitized by Google

l.)



Endlich aber, und selbst, wenn die verschiedenen Schlüssel wirklich an sich so zwecklos wären, wie sie es in der That nicht sind, so möchte ich doch selbst dann nicht rathen, die (an sich wahrlich nicht schwer zu erwerbende) Vertrautheit mit denselben zu vernachlässigen, und dadurch unfähig zu bleiben, alle dermal existirende Partituren unserer herrlichsten Tonsetzer, in welchen alle diese Schlüssel nun doch einmal vorkommen, zu lesen.

§ XXIV.

Kommen in einem Satze bald hohe, bald tiefe Noten vor, welche allzuviele Neben- oder Hilflinien
8 *i, k.* erfordern würden, so wechselt man auch wohl mitten in der Phrase den Schlüssel, z. B. Fig. 8 *i, k.*

Sollen hingegen sehr hohe und auch sehr tiefe Noten zugleich geschrieben werden, so setzt man zwei, oder auch mehre Notensysteme übereinander,
7 *i, k.* und verbindet sie mittels einer Klammer oder sogenannten *Accolade*, wie Fig. 7 *i* oder *k*. (Wie eine wohlgestaltete solche Klammer zu verfertigen, steht ausführlich zu lesen im Artikel *Accolade* der neuen Encyk. d. W. u. K.) — Vergl. §. 33.

C.) *Versetzungs-, und Widerrufungszeichen.*

§. XXV.

Wir haben bisher nur gesehen, wie der Ton einer jeden langen Taste auf einer Stelle des Liniensystems dargestellt wird. Was nun die Töne der kurzen angeht, so kommen diese, eben so wie sie sich, Statt eigener Buchstabennamen, mit dem Ent-

Digitized by Google

henen abgeleiteter Namen begnügen müssen, so auch in Ansehung der Plätze auf den Notenlinien zu kurz. Denn da diese nur für die Töne der langen Tasten Plätze haben, so sind für die fünf Töne der kurzen keine eigenen Plätze mehr übrig; diese fünf Töne müssen sich daher Plätze auf den Stellen der Töne der langen Tasten suchen; und darum kann z. B. der Ton zwischen c und d, welcher immer nur entweder als ein erhöhtes c, oder als ein erniedertes d benannt wird, (§ XVII) auch auf den Notenlinien nur entweder durch eine Note auf der c-Linie, oder auf der d-Linie, vorgestellt werden; der Ton zwischen d und e entweder als Erhöhung von d, oder als Erniederung von e, u. s. w. (§ XVII.)

Dies geschieht, indem man die Note auf die Stelle desjenigen natürlichen Tones setzt, von welchem der abgeleitete seinen Namen entlehnt, dieser Note aber ein Zeichen beigiebt, welches eine Erhöhung, oder eine Erniederung anzeigt: Versetzungs- oder chromatisches Verwandlungszeichen, kürzer chromatisches Zeichen. (Vergl. Anm. zu § XVII.) (§ XVII, Anm.)

§ XXVI.

Das Zeichen der Erhöhung um eine Taste ist bekanntlich das sogenannte Kreuz, ♯ oder 𝄪; als Erniederungszeichen aber bedient man sich des Zeichens ♭. Z. B. eine Note auf der g-Stelle, wenn ein Kreuz davor steht, bedeutet gis, ges aber wenn ein ♭ davor gesetzt ist. Von daher nennt man den Ton gis auch wohl g♯, g-Kreuz, und den Ton ges auch g♭, g-be. (Eigentlich müsste man schreiben ♯g, ♭g, u. s. w.)

Da diese Zeichen die Note, vor der sie stehen, um eine Taste erhöhen, oder erniedern, so kann man

Digitized by Google

durch dieses Mittel nicht allein jede kurze Taste nach Belieben, bald als Erniederung der höheren, bald als Erhöhung der tieferen langen darstellen; sondern auch lange Tasten selbst können als Versetzungen geschrieben werden, und so unter entlehnten Namen auftreten. Vergl. § XVIII. (§ XVIII.)

Man hat auch doppelte Versetzungszeichen eingeführt, welche um zwei Tasten erhöhen, oder erniedern: das doppelterhöhende sogenannte spanische Kreuz, (𝄪, ×, ✕ oder ✠) und das doppelterniedernde grössere 𝄫, (statt dessen man jedoch meistens zwei ♭ von gewöhnlicher Grösse, zuweilen auch ein griechisches β, setzt), und so kann die Taste, welche sonst G heisst, als F𝄪 oder F♯♯, d. h. Fisis oder F-Doppelkreuz, die, welche sonst D heisst, als E𝄫, E♭♭, d. h. Eses oder E-Doppelbe, geschrieben werden, die A-Taste als H𝄫 oder H♭♭, Heses oder Bes, u. s. w. Vergl. Seite 30. (§ XVIII.)

§ XXVII.

Das Widerrufungszeichen, ♮, auch Wiederherstellungs-, oder Auflösezeichen, oder kurz Auflöser genannt, hebt die Gültigkeit eines dagewesenen Versetzungszeichens wieder auf, so dass eine Note, welche sonst, vermöge eines dagewesenen Erhöhungszeichens, z. B. gis bedeuten würde, durch ein vorangesetztes Auflösezeichen, wieder g, (g-natürlich, g♮,) bedeutet.

Da das Auflösezeichen, wie man sieht, bald eine Erniederung, bald eine Erhöhung widerruft, so ist es selbst, im Vergleiche gegen die widerrufene Erniederung, oder Erhöhung, bald ein erhöhendes, bald erniederndes ♮, und also bald Erhöhungs-, bald Erniederungszeichen, oder noch genauer ausgedrückt,

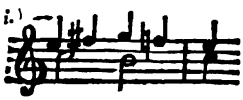
Digitized by Google

Wiedererhöhungs-, und Wiedererniederungszeichen, und also immer gewissermasen zweideutig.

Anmerkung.

Obgleich diese Zweideutigkeit nicht grade eine wesentliche Unvollkommenheit unserer Tonschrift ist, so wäre doch zu wünschen, wir hätten lieber zwei verschiedene Zeichen: eines als Zeichen der Wiedererhöhung, und ein anderes für die Wiedererniederung. Besonders unbequem äussert sich die Zweideutigkeit des Widerrufungszeichens da, wo ein Tonstück aus einer Tonart in eine andere transponirt werden soll, weil man sich da die jeweilig vorkommenden Wiederherstellungszeichen bald als Erhöhungszeichen, bald als Erniederungszeichen, und bald als Auflösezeichen denken muss, und umgekehrt die vorkommenden ♯ bald als ♯, bald als ♮, die ♭ aber bald als ♭, bald als ♮. Wenn man nämlich einen Satz wie Fig. 9 *i*, 9 *i*.

9 *i*.)

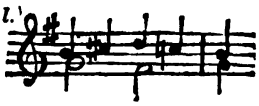


welcher im Ganzen aus *C*-dur geht, aus *C* ins *F*-dur übersetzen will, wie bei Fig. *k*, *k*.

9 *k*.)

so sieht man wohl, dass man, beim zweiten Viertel, statt eines ♯, ein ♮, beim vierten aber an die Stelle des ♮ ein ♭ setzen muss. Umgekehrt müsste man beim Uebersetzen des Beispieles aus *F* ins *C*, beim zweiten Viertel statt des ♮ ein ♯, beim vierten aber statt des ♭ ein ♮ setzen. Beim Transponiren aus *C* ins *G*, Fig. 9 *l*, *l*.

9 *l*.)



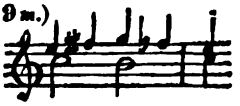
wird da, wo bei *i*, ein ♯ stand, wieder ein ♯ gesetzt, und eben so für das ♮ wieder ein ♮; — eine Zweideutigkeit, welche den Nachtheil hat, dass man wenigstens nicht immer gleich auf den ersten Blick errathen kann, ob ein vorkommendes Auflösezeichen ein erhöhendes, oder ein erniederndes sei. — Die im folgenden §1 erwähnte Gewohnheit älterer Tonsetzer scheint zu beweisen, dass schon diese das Unzweckmässige der hier gerügten Zweideutigkeit gefühlt haben. *i*.

Digitized by Google

§ XXVIII.

Unsere älteren Tonsetzer gebrauchten das ♮ nur zum Widerruf des ♭, nicht aber auch zum Widerruf des ♯, also nur als Wiedererhöhungszeichen, nicht aber auch als Wiedererniederungszeichen, und bedienten sich, zum Zeichen der Wiedererniederung, lieber des Erniederungszeichens ♭, nach welcher Schreibart also
9*i*, *m*. z. B. der obige Satz Fig. 9*i* aussehen würde wie bei *m*.

9m.)



Diese Schreibweise setzt indessen nur an die Stelle einer geringen Zweideutigkeit eine grössere, und ist heut zu Tage wieder ganz ausser Gebrauche. Hier erwähnet man ihrer blos erzählend, und zum Verständnisse alter Musikalien.

§ XXIX.

Die Entstehungsgeschichte der chromatischen Zeichen ♭, ♮, und ♯, hängt mit der, bereits
(§ XX.) im § XX erzählten Geschichte unserer Notennamen zusammen.

Als man, bei noch nicht erfundenem Notensysteme, die Töne noch durch Buchstaben schrieb, und mit dem Buchstaben B zwei verschiedene Töne bezeichnete, pflegte man, um doch irgend ein Unterscheidezeichen zu haben, das ursprüngliche oder natürliche, nicht erniederte B, das sogenannte B *durum*, durch ein, nach Art der damaligen Fractur- oder Mönchschrift, eckig gebildetes b, (B *quadratum*, franz. *Béquarre*, *Bécarre*, auch B *quarre*, seltener B *quarré*, ital. B *quadro*, oder *Bisquadro*) zu bezeichnen, das erniederte B aber, das sogenannte B *molle*, durch ein, nach Art unserer heutigen lateinischen Lettern, also rundlicher, gestaltetes b oder *b*, das sogenannte runde B, (B *rotundum*, französisch B *rond*, italienisch B *rotondo* oder *ritondo*.)

Auch nach Einführung des Notenliniensystems wurden die beiden verschiedenen B auf einer und derselben Notenstelle vorgestellt; allein es wurde der Note jedesmal ausdrücklich beigeschrieben, ob sie das

Digitized by Google

ursprüngliche natürliche b, oder das erniederte *b* bedeuten solle, indem man im ersten Fall ein eckiges b, im zweiten Fall aber ein rundes *b* davor zeichnete.

Als demnächst auch die übrigen sogenannten chromatischen Töne in Gebrauch kamen, verfuhr man damit auf gleiche Weise: man stellte jeden erhöheten oder erniederten Ton auf eben der Notenstelle vor, welche dem natürlichen Tone angehört, z. B. den Ton gis durch eine Note auf der g-Stelle, und schrieb jedesmal davor »gis«, u. s. w.

Bald musste aber freilich die Unbequemlichkeit solcher Schreibweise fühlbar werden, und man dachte auf kürzere Zeichen, mittels welcher für jede beliebige Note angedeutet werden konnte, ob sie den erhöheten, den erniederten, oder den ursprünglichen, natürlichen Ton dieser Stelle bedeuten solle.

Man wählte zu diesem Ende zum Zeichen der Erniederung das runde *b*, indem man dabei ohne Zweifel von der Idee ausging, dass dieses *b*, welches man nun doch schon einmal als Zeichen des erniederten Tones B, also als Zeichen der Erniederung der B-Stelle anzusehen gewohnt war, füglich zum Zeichen der Erniederung auch jeder anderen Stelle erhoben werden könne. (Dass dadurch freilich ein neuer Missstand entsprang, indem nun ein allgemeines chromatisches Zeichen, und ein einzelner Ton einen und denselben Namen haben, nämlich beide b heissen, bedachte man nicht.) — Heut zu Tage pflegt man diesem erniedernden *b* die Gestalt ♭ oder *♭* zu geben.

Einer ähnlichen Ideenverbindung zufolge erhob man das sogenannte eckige b, welches bisher den natürlichen Ton B, d. h. das nicht erniederte B (unser h♮) bezeichnet hatte, zum Zeichen aller sogenannten natürlichen Töne, und sohin nicht nur aller nicht erniederten, sondern auch aller nicht erhöheten. (Vergl. § XXVII.) In unserer modernen Tonschrift hat sich die Form dieses eckigen b in die bekannte Gestaltung ♮ (vielleicht auch eine Verzerrung des Buchstabens ♭) verwandelt.

Endlich scheint auch das Erhöhungszeichen ♯, ursprünglich B *cancellatum*, ausgestrichenes, durchstrichenes, übergittertes B genannt, durch ähnliche Ideenverbindung entstanden, und, dem Namen zu-

Digitized by Google

folge, ursprünglich ein wirkliches doppelt überkreuztes B gewesen zu sein, welches, zum Zeichen, dass es nicht erniedern, dass es sogar erhöhen solle, einmal, und noch einmal überkreuzt war.

§. XXX.

Man findet bekanntlich sehr häufig, entweder am Anfange eines Tonstückes, gleich nach dem Notenschlüssel, oder auch wohl mitten im Verlaufe des Stückes, ein, oder mehre Versetzungszeichen, ein für allemal vorgezeichnet. Von dieser chromatischen Vorzeichnung wird in der Lehre von den Tonarten gehandelt. (Theorie, § 141.)

D.) *Generalbassschrift.*

§ XXXI.

Ausser der bisher beschriebenen Bezeichnungsweise der Töne durch Noten, giebt es auch noch eine andere, bestehend in einem Gemengsel von Noten, Ziffern, und anderen Zeichen, welches man Generalbass nennt. Da aber diese Ziffernschrift eigentlich Kenntniss der gesammten Grammatik der Tonsetzkunst, wo nicht noch Mehres voraussetzt, so kann sie hier noch nicht erklärt werden. Im vierten Bande der Theorie wird sie ausführlich entwickelt.

Anmerkung.

Hr. Prof. Maas, in seiner Recension des I. Bandes der ersten Auflage meiner Theorie, (in der Leipz. Allg. Mus. Zeitg. 1817, S. 641.) vermisset, bei vorstehender Erklärung unserer Notenschrift, die Erwähnung ihrer Vorzüge vor der Bezeichnung der Töne blos durch Ziffern, und dass ich nicht auch meine Stimme erhoben, um diese alte, längst als verwerflich erkannte, »deshalb vergessene, und jetzt dennoch wieder hervorgesuchte »Spielerei, schneller unterdrücken zu helfen; wie dies jeder »einsichtige Freund der Tonkunst wünschen muss.« Ich weiss die gerügte Lücke durch keine gewichtigere Autorität auszufüllen, als durch das eben abgeschriebene Urtheil. Wer übrigens eine ausführliche Entwickelung der Vorzüge unserer Notenlinien-

Digitized by Google

schrift zu lesen verlangt, findet sie in des Hrn. Maas Abhandlung in No. 6 der Leipz. allg. mus. Zeitg. von 1815. Vergl. auch *Cäcilia* VI, S. 109; VII, S. 135; VIII, S. 25, 261; IX, S. 185.

Eben so wenig schien es mir nöthig, etwas gegen die Dr. Krause'sche Notenschrift (Lpz. allg. mus. Ztung. 13. Bd. S. 497, 14. Bd. S. 117, 133) zu erwähnen, welche alle Ueberschaulichkeit der Tonhöhezeichen wieder aufheben würde, und uns nebenbei noch um alle Vortheile unserer Zeitgeltungszeichen brächte, dagegen aber freilich unser Augenmas in Abmessung der Länge der Tonbalken ausnehmend schärfen, und selbst den gemeinen Notenschreiber zum Messkünstler machen will, oder etwa Messkünstler zu Notenschreibern. Auch hier scheint mir, es thue nicht Noth, gegen die Einführung einer Notenschrift zu eifern, deren Ideal die Walze einer Drehorgel ist.

V.) *Tonunterschiede, Intervalle.*

A.) *Begriff.*

§ XXXII.

Wir lernten bisher die Töne, ihre Namen, und die Art kennen, wie sie geschrieben werden. Es erschien uns dadurch jeder Ton für sich; nunmehr wollen wir die Töne auch in Vergleichung gegeneinander kennen, sie in Ansehung ihrer verschiedenen Tonhöhen vergleichen lernen.

Das Verhältnis zweier Klänge von gleicher Tonhöhe nennt man Einklang, *unisonus.*

Das Verhältnis aber von zwei nicht völlig gleich hohen Tönen, der Unterschied der Höhe eines Tones gegen die Tonhöhe eines andern, die Entfernung von einem höheren zu einem tieferen, heisst Intervall, d. h. Zwischenraum, Tonunterschied, Tonentfernung. (Eine andere, nicht hierher gehörige, eigene Bedeutung des Kunstwortes Intervall lernen wir in der Lehre von Zusammenklängen kennen.)

Unsere Kunstsprache besitzt Namen für jede in unserem Tonsysteme denkbare Tonentfernung, und

Digitized by Google

gewährt uns dadurch die Bequemlichkeit, jeden grösseren oder kleineren Unterschied zweier Tonhöhen nennen zu können.

B.) *Zählnamen der Intervalle.*

§ XXXIII.

Der Name eines jeden Intervalles hängt zunächst von der Zahl der Notenstufen ab, welche es umfasst, oder mit andern Worten: man sieht bei Benennung der Intervalle zunächst darauf, um wie viele Stellen auf den Notenlinien die beiden Töne von einander abstehen. Man nennt nämlich den Abstand von einer Stelle des Notenliniensystems bis zu der nächsthöheren oder tieferen, eine Stufe. Eine Note, die um eine Stelle höher auf den Notenlinien steht als die andere, nämlich die eine z. B. auf einer Linie, die andere über, oder unter derselben: oder , z. B. c-d, d-e, e-f, u. s. w., heisst um eine Stufe von jener entfernt.

Von zwei Noten, deren eine solchergestalt um eine Stufe höher als die andere ist, nennt man die unterste die erste, *prima*, oder die Prime, die höhere aber die zweite, *secunda*, oder Secunde; — und auch das Intervall, der Unterschied beider Tonhöhen, wird selbst Secunde genannt.

Das Intervall von zwei Noten, deren eine um zwei Stufen, um zwei Secunden höher als die andere, wo folglich die obere, von der unteren oder ersten an gezählt, die dritte ist, kurz, das sich über drei Notenstellen erstreckende Intervall: oder , heisst Terz, z. B. g-h, f-a, e-g, u. dergl.

Digitized by Google

Zwei Noten, welche um drei Stufen von einander entfernt sind, deren Intervall also vier Stellen umfasset: , oder , bilden eine Quarte, z. B. c-f, f-h, H-e, u. dergl.

Das Intervall von fünf Stellen, z. B. c-g, heisst Quinte, von 6: Sexte, von 7: Septime, von 8: Octave, von 9: None, von 10: Decime, von 11: Undecime, von 12: Duodecime, von 13: Terzdecime, oder Tredecime, von 14: Quartdecime, von 15: Quintdecime, von 16: Sextdecime oder Sedecime, von 17: Septimedecime oder Septdecime.

Es wird übrigens nur höchst selten so weit gezählt; vielmehr gebraucht man grösstentheils nur die acht ersten der obigen Benennungen. So wie wir nämlich oben die Ordnungfolge der Buchstaben, als Namen der Notenstufen, sich von 8 zu 8 wiederholen sahen, und so wie je die achte Notenstelle wieder mit dem nämlichen Buchstaben bezeichnet wird, wie die erste (§ XVI), eben so wird häufig die None, weil sie die achte Stufe von der zweiten, oder die zweite von der achten, also gleichsam eine andere Secunde, nur nach verjüngtem Masstabe ist, auch wieder Secunde genannt, so die Decime: Terz, weil sie gleichsam eine, nur im Umfange einer höheren Octave gegriffene, verjüngte Terz ist; so die Undecime: Quarte, die Quintdecime oder Doppeloctave: Octave, die Sedecime wieder Secunde, u. s. w. wie dies nachstehend die untereinander stehenden Zahlen zeigen:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 9 10 11 12 13 14 15
15 16 17 18 19 20 21 22
22 23 u. s. w.

Digitized by Google

Die höheren Zählnamen der Intervalle sind indessen nicht gänzlich entbehrlich; denn theils bedarf man ihrer da, wo es eben darauf ankommt, bestimmt anzudeuten, in welcher Entfernung vom ersten Tone eine Terz gemeint ist; ob es z. B. eine wirkliche Terz c-e, oder die Decime c-c̄ sein soll, oder gar die Septimedecime C-c̄; — theils bedient man sich insbesondere der Benennung None auch in einem gewissen besonderen Falle, wovon später die Rede sein wird. § 77 folgd.

§ XXXIV.

Die Zählung der Intervalle geschieht, wie wir bisher gethan, immer von unten hinauf, und daher bedeutet z. B. der Ausdruck Terz allemal die dritte Stufe aufwärts gezählt; es wäre denn das Gegentheil ausgedrückt, durch den Beisatz »Unter-«; z. B. E ist die Unterterz von G, die Unterquinte von H, die Unteroctave von e, u. dgl.

C.) *Beinamen der Intervalle.*

§ XXXV.

Bei der vorstehenden Betrachtung der Intervalle nach ihrer Stufenzahl ist es wohl jedem Leser schon von selbst aufgefallen, dass nicht selten unter einerlei Zählnamen, Intervalle von ganz verschiedenem Umfange vorkamen: denn wir nannten z. B. das Intervall e-f eben so eine Secunde wie f-g, indess doch jenes nur halb so gross ist, als dieses, indem dieses drei, jenes aber nur zwei Tasten umfasst.

Die Zählung der Stufen reicht also allein nicht hin, die Grösse einer Tonentfernung genau zu bestim-

Digitized by Google

men, und die Zählnamen allein genügen nicht zu deren genauer Bezeichnung; vielmehr ist es nöthig, dass wir uns nun auch noch darum umsehen, wie Intervalle von einerlei Stufenzahl doch von verschiedener Grösse sein können, und dass wir, um die Entfernung eines Tones vom anderen bestimmt zu benennen, dem Zählnamen auch noch einen näheren **Unterscheidungs-** oder **Beinamen** beifügen müssen, welcher anzeigt, ob das Intervall von der grösseren, oder von der kleineren **Art** sei.

Wir wollen daher die Intervalle nun auch von dieser Seite kennen, sie nicht blos, wie bisher, nach der **Zahl** der Stufen abzählen, sondern auch zugleich nach deren **Grösse abmessen**, und **hiernach näher bezeichnen und benennen** lernen.

1.) Kleine, und grosse Intervalle.

§ XXXVI.

Schon in der Reihe der natürlichen Töne finden sich Intervalle von **einerlei** Zählnamen bald in grösserem, bald in kleinerem Formate vor. Jenen geben wir natürlicherweise den Unterscheidungs- und Beinamen **Gross**, diesen aber **Klein**.

Wir finden nämlich, fürs Erste (wie schon bemerkt),

a.) **zweierlei Secunden**; oder mit anderen Worten: es erscheint, schon in der Reihe der Töne der Untertasten, der Schritt von der einen zur nebenanliegenden, bald grösser, bald kleiner, je nachdem er nämlich entweder den Raum vom Tone der einen Taste bis zu dem der nächsthöheren, beträgt z. B. e-f, — oder aber den bis zur **zweitfolgenden**, so dass, zwischen der tieferen, und der höheren Taste, noch Eine zwischen inne leer liegen bleibt, z. B. f-g. Jenes nennt man **kleine**, dieses aber **grosse Secunden**.

Digitized by Google

Will man die Reihe der natürlichen Töne durchgehen, so findet man die Stufe oder Secunde C-D oder c-d, u. s. w. gross, D-E ebenfalls gross, E-F klein, F-G, G-A, und A-H gross, und H-c wieder klein:

C * D * E F * G * A * H c * d e f u. s. w.
Gross gross kl. gr. gr. gr. kl. gr.

Ausser diesen, in der Reihe der natürlichen Töne liegenden, grossen, und kleinen Secunden, lassen sich, mittels chromatischer Erhöhung, oder Erniederung, des einen Tones, oder beider, auch noch mehre andere grosse, und kleine Stufen nachbilden. Z. B.

Kleine Secunden: fis-g, cis-d, gis-a, dis-e, ais-h, eis-fis, His-cis, fisis-gis; a-b, d-es, g-as, c-des, f-ges, B-ces, es-fes, as-bes.

Grosse Secunden: e-fis, H-cis, fis-gis, cis-dis, gis-ais, dis-eis, ais-his, eis-fisis; B-c, es-f, as-b, des-es, ges-as, ces-des, fes-ges, Bes-ces.

Manche nennen die grosse Stufe oder grosse Secunde auch ganze Stufe, die kleine aber halbe, weil diese, wie vorhin erwähnt, gewissermasen nur halb so gross ist als jene. Zuweilen gebraucht man in eben diesem Sinn auch die Namen ganzer, und halber Ton. Vergl. § XXXVIII bei 1.

b.) Auf gleiche Weise findet man in der Reihe der natürlichen Töne zweierlei Terzen, je nachdem die zwei Tonstufen, aus welchen die Terz besteht, beide gross sind, wie bei den Terzen C-E, F-A, G-H, oder die eine gross, die andere klein, wie D-F, E-G, A-c, H-d:

kl. *gr.* *kl.*
C * D * E F * G * A * H c * d
gr. *kl.* *gr.* *kl.*

Eine Terz von zwei kleinen Stufen kommt in der Reihe der natürlichen Töne nicht vor, weil in dieser

Digitized by Google

Reihe nirgend zwei kleine Tonstufen nebeneinander folgen. (Vergl. die Figur Seite 62 oben.) (S. 62 oben.)

Ausser den obenerwähnten, in der Reihe der natürlichen Töne liegenden, kleinen, und grossen Terzen, lassen sich, mittels chromatischer Erhöhung, oder Erniederung, eines, oder beider Töne, noch viele andere gleich grosse nachbilden, z. B.

Kleine Terzen: fis-a, cis-e, gis-h, dis-fis, ais-cis, eis-gis, His-dis, fisis-ais ....; g-b, c-es, f-as B-des, es-ges, As-ces, des-fes, ges-bes ....

Grosse Terzen: d-fis, A-cis, e-gis, H-dis, fis-ais, cis-eis, gis-his, dis-fisis ...; B-d, es-g, As-c, des-f, ges-b, ces-es, fes-as, Bes-des ....

c.) Eben so findet man in der Reihe der natürlichen Töne zweierlei Quarten, je nachdem nämlich unter den drei Stufen, welche die Quarte umfasst, eine kleine und zwei grosse, oder alle drei gross sind. Auch hier legen wir daher einer Quarte der ersteren Art den Namen klein bei, und nennen die andere gross. Klein sind Quarten C-F, D-G, E-A, G-c, A-d, H-e; gross ist nur die einzige Quarte F-H.

Beispiele von kleinen Quarten, welche durch chromatische Versetzungen dargestellt werden, sind: fis-h, cis-fis, Gis-cis, dis-gis, Ais-dis, eis-ais, His-eis, fisis-his ...; f-b, B-es, es-as, As-des, des-ges, Ges-ces, ces-fes, fes-bes ....

Beispiele von grossen Quarten durch chromatische Versetzungen: c-fis, G-cis, d-gis, A-dis, e-ais, H-eis, fis-his, cis-fisis ....; B-e, es-a, As-d, des-g, Ges-c, ces-f, fes-b, Bes-es ....

Häufig wird, statt kleine Quarte, der Ausdruck reine Quarte gebraucht, und statt grosse Quarte,

Digitized by Google

der Name übermässige Quarte. Wir aber finden es folgerechter, zur Unterscheidung der zwei Gattungen von Intervallen, welche in der Reihe der natürlichen Töne vorkommen, als unterscheidende Beinamen überall gleichförmig die Ausdrücke klein, und gross, zu gebrauchen, und die Beiworte übermässig, und vermindert, für die Intervalle der im folgenden § erwähnten Gattung zu versparen.

Auch wird die grosse Quarte, nicht selten falsche Quarte genannt, zuweilen auch Tritonus, Dreiton, weil sie drei grosse, sogenannte ganze Tonstufen, drei ganze Töne umfasst.

d.) Quinten finden sich ebenfalls von zweierlei Grösse, je nachdem unter den vier Tonstufen, welche die Quinte umfasst, zwei kleine und zwei grosse sind, oder drei grosse und nur eine kleine. Klein ist nur die Quinte H-f; gross sind alle übrigen.

Kleine Quinten mittels chromatischer Versezzungen, sind z. B.: Fis-c, cis-g, Gis-d, dis-a, Ais-e, eis-h, His-fis, Fisis-cis . . .; es-b, A-es, d-as, G-des, c-ges, F-ces, B-fes, es-bes . . .

Grosse Quinten: H-fis, Fis-cis, cis-gis, Gis-dis, dis-ais, Ais-eis, eis-his, His-fisis . . . .; B-f, es-b, As-es, des-as, Ges-des, ces-ges, Fes-ces, Bes-fes . . .

Statt der Benennung kleine Quinte, wird häufig der Name vermin derte oder auch falsche Quinte gebraucht, und statt des Ausdruckes grosse, nicht selten der Name reine Quinte. Wir aber bleiben auch hier lieber den einmal angenommenen Unterscheidungsnamen treu, und gleichförmig. (Vergl. das vorstehend unter *c.)* Gesagte.)

Man wird übrigens hier bemerken, dass die kleine Quinte, rücksichtlich der Tastenzahl, der grossen Quarte gleich, und also in dieser Hinsicht mehrdeutig ist. Wir werden darauf zurück kommen.

e.) Kleine Sexte heisst diejenige, unter deren fünf Tonstufen zwei klein und drei gross sind. Sind

Digitized by Google

aber darunter vier gross und nur eine klein, so heisst die Sexte gross. Klein sind also, in der natürlichen Tonreihe, die Sexten E-c, A-f, H-g; grosse Sexten aber sind: C-A, D-H, F-d, G-e.

Kleine Sexten mittels chromatischer Versetzungen sind z. B.: Fis-d, cis-a, Gis-e, dis-h, Ais-fis, Eis-cis, His-gis, Fisis-dis; d-b, G-es, c-as, F-des, B-ges, Es-ces, As-fes, des-bes.

Grosse hingegen: A-fis, E-cis, H-gis, Fis-dis, cis-ais, Gis-eis, dis-his, Ais-fisis; B-g, Es-c, As-f, des-b, Ges-es, ces-as, Fes-des, Bes-ges.

f.) Auf ähnliche Art ergeben sich kleine, und grosse Septimen, je nachdem unter den sechs Tonstufen, aus welchen das Intervall besteht, sich vier grosse und zwei kleine, oder aber fünf grosse und nur eine kleine befindet. Klein sind, in der natürlichen Tonreihe, alle Septimen bis auf die beiden: C-H, und F-e.

Andere kleine Septimen mittels chromatischer Versetzungen sind z. B.: Fis-e, cis-h, Gis-fis, Dis-cis, Ais-gis, Eis-dis, His-ais, Fisis-eis; c-b, F-es, B-as, Es-des, As-ges, Des-ces, Ges-fes, ces-bes Grosse aber: G-fis, D-cis, A-gis, E-dis, H-ais, Fis-eis, cis-his, Gis-fisis; B-a, Es-d, As-g, Des-c, Ges-f, ces-b, Fes-es, Bes-as.

g.) Die Octave ist in der Reihe der natürlichen Töne überall nur nach einerlei Mas, oder, wie man es nennt, nur als reine Octave zu finden, nirgend eine, welche grösser wäre als die andere. Es kann daher von kleiner, und grosser Octave keine Rede sein. — Eben so wenig auch von grosser, oder kleiner Prime.

h.) Kleine, und grosse Nonen, Decimen, Undezimen u. s. w. sind Wiederholungen der kleinen, und grossen Secunden, Terzen, Quarten, u. s. w.

Digitized by Google

2.) Verminderte, und übermässige Intervalle.

§ XXXVII.

Wir haben gesehen, dass, schon in der Reihe der natürlichen Töne, Intervalle von einerlei Zählnamen, und doch von zweierlei Grösse, vorkommen. Der Unterschied zwischen grossen, und kleinen Intervallen, betrug überall eine Taste. Noch grössere Unterschiede finden sich dort nicht; wohl aber kann man solche durch Hilfe chromatischer Versetzung, wenigstens des einen der beiden Töne, darstellen, z. B. eine Secunde f-gis, welche grösser ist als diejenigen, welche wir bis jezt unter dem Namen von grossen kennen gelernt, — eine Terz dis-f, welche noch kleiner ist als eine kleine, u. dgl.

Intervalle, welche noch um eine Taste grösser, oder kleiner sind, als sie in der Reihe der natürlichen Töne zu finden sind, also noch um eine Taste grösser als gross, oder kleiner als klein, nennt man übermässige, und verminderte. (Vergl. Anm. zu § XVII N.r 11.)

§ XXXVIII.

Hiernach heisst

1.) Das Verhältniss zweier Töne, welche beide auf einer und derselben Notenstelle stehen, deren einer aber um eine Taste höher ist als der andere, z. B.: g-gis, as-a, u. dgl. übermässige Prime, weil der Unterschied der Tonhöhe beider um eine Taste grösser ist, als er sich in der Reihe der natürlichen Töne bei Primen findet. (Dort ist nämlich zwischen zwei Tönen, welche beide auf einer und derselben Notenstelle stehen, gar kein Unterschied; c und cis aber sind um eine Taste verschieden, und

Digitized by Google

demnach um eine Taste mehr als, in der Reihe der natürlichen Töne, der Unterschied zweier auf einer und derselben Stelle wohnenden Töne betragen kann).

Die übermässige Prime ist also, rücksichtlich der Tastenzahl, der kleinen Secunde (oder kleinen, sogenannten halben, Tonstufe § XXXVI, 1) gleich, und daher wieder mehrdeutig. Denn die übermässige Prime, z. B. g-gis, besteht, grade wie die kleine Secunde, g-as, aus zwei Tönen zweier unmittelbar neben einander liegenden Tasten, und beide sehen einander auf dem Claviere vollkommen ähnlich. (§ XXXVI, 1.)

Sie sind aber beide doch auch wesentlich verschieden. Denn zwei Töne, welche gegen einander eine übermässige Prime ausmachen, stehen beide auf einer und derselben Stelle und sind nur durch ein chromatisches Zeichen verschieden; beide erhalten ihre Benennung von einem und demselben Buchstaben; nur wird der eine vom andern durch eine chromatische Anhängsylbe is oder es ausgezeichnet; z. B. Ges-G, G-Gis. — Dies alles ist anders bei der kleinen Secunde: dort steht jeder der zwei Töne auf einer andern Notenstelle, und jeder wird durch einen andern Buchstaben bezeichnet, z. B. Fis-G, G-As, u. s. w. (Ja, wenn man in Anschlag bringt, dass z. B. der Ton Gis eigentlich nicht ganz so hoch ist oder sein sollte als As, (§ XIX,) so erscheint aus diesem Gesichtspuncte betrachtet das Intervall G-gis eigentlich nicht ganz eben so gross, als G-As.) (§ XIX.)

Von der zuerst erwähnten grossen Aehnlichkeit der kleinen Secunde und der übermässigen Prime kommt es wohl, dass man die übermässige Prime eben so wie die kleine Secunde einen halben Ton (§ XXXVI), zu nennen pflegt; — und auf die zuletzt erwähnte Verschiedenheit gründet es sich, dass man, zu näherer Unterscheidung, die kleine Secunde grossen halben Ton nennt, die übermässige Prime aber kleinen halben. (Freilich ein etwas wunderlicher, und jedenfalls unklarer Sprachgebrauch.) (§ XXXVI.)

Oft wird die übermässige Prime auch chromatisches Intervall (Vergl. Anm. z. § XVII, No. 10,) genannt; (weil die zwei Töne nur um so viel von einander verschieden sind, als ein chromatisches Ver- (§ XVII, Anm.)

Digitized by Google

setzungs-Zeichen ausmacht,) oder auch chromatischer halber, oder Semiton (S. die besagte Anmerk.), und in dessen Gegensatze heisst die kleine Secunde oder der grosse halbe Ton auch diatonischer halber Ton.

Wir wollen, statt all dieser besonderen Benennungen, uns überall lieber der Namen: übermässige Prime, und kleine Secunde, bedienen; wodurch auf einmal die wunderliche Unterscheidung von grossen halben, und kleinen halben, — von diatonischen halben, und chromatischen halben Tönen, erspart wird.

Eben so sollte man auch den Ausdruck halbe
(§ XXXVI.) Stufe (§ XXXVI, bei *a*) vermeiden, indem man darunter bald übermässige Primen, (chromatische oder kleine halbe Töne) bald auch kleine Secunden (diatonische oder grosse halbe Töne) versteht, wodurch ebenfalls leicht Begriffverwirrung entsteht, welche wieder nur sehr mühsam, durch die Anhängsel grosse halbe, und kleine halbe Stufe, vermieden wird.

Im Gegensatze der übermässigen Prime, wird die
(§ XXII.) nicht übermässige, der wirkliche Einklang (§ XXII), gewöhnlich reine Prime genannt.

2.) Eine Secunde heisst vermindert, wenn sie noch um eine Taste enger ist als eine kleine, z. B. gis-as, dis-es, ais-b, eis-f, His-c, fisis-g, cisis-d; cis-des, fis-ges, H-ces, e-fes, a-bes, d-eses, g-ases. Sie ist daher, so zu sagen, ein enharmonisches Intervall, oder, mit andern Worten, sie ist das Verhältnis
(§ XIX.) zweier enharmonisch parallelen Töne (§ XIX) und darum an sich selbst ein mehrdeutiges Intervall
(§ XXI.) (§ XXI), indem es auf dem Claviere aussieht wie eine reine Prime.

Die übermässige Secunde ist noch um eine Taste weiter als die grosse, z. B. B-cis, f-gis, e-dis, g-ais, d-eis, a-his, e-fisis, H-cisis; es-fis, as-h, des-e, ges-a, ces-d, fes-g, Bes-c, eses-f.

Digitized by Google

3.) Verminderte Terzen sind z. B. cis-es, fis-as, H-des, e-ges, A-ces, d-fes, g-bes; gis-b, dis-f, Ais-c, eis-g, His-d, fisis-a, cisis-e, gisis-h. Den Tasten nach, ist die verminderte Terz, einer grossen Secunde, z. B. Cis-Dis oder Des-Es, ganz gleich.

Uebermässige Terzen sind z. B. es-gis, B-dis, f-ais, c-eis, g-his, d-fisis, A-cisis, e-gisis; As-cis, des-fis, ges-h, ces-e, fes-a, Bes-d, eses-g.

4.) Verminderte Quarten d. h. noch kleiner als klein, sind z. B. Dis-G, E-As, His-e, c-fes, Fisis-H, F-H♭♭, u. s. w.

Uebermässige Quarten in unserm Sinne des Wortes, d. h. noch um eine Stufe weiter als die grosse, sind z. B. f-his, fes-h, e-fisis, Heses-e, Es-Ais, u. s. w. — Dass der Name übermässige Quarte bei manchen Tonmeistern etwas Anderes bedeutet, haben wir schon S. 65 bemerkt.

5.) Verminderte Quinten in unserm Sinne, d. h. noch um eine Stufe enger als die kleine, sind z. B. His-f, H-fes, Fisis-c, E-H♭♭, u. s. w. Auch hier erinnern wir uns von S. 64, dass manche Musiker unter dem Namen verminderte Quinte etwas Anderes verstehen.

Uebermässige Quinten sind z. B. C-Gis, G-dis, As-e, e-his, Fes-c, H-fisis, H♭♭-f, u. s. w.

6.) Verminderte Sexten sind z. B. H-ges, Ais-f, Eis-c, E-ces, Fisis-d, D-Bes, Fis-des, u. a. m.

Uebermässige Sexten: Es-eis, Ges-e, F-dis, G-eis, ces-a, H♭♭-g, E-cisis, As-fis, u. a. m.

7.) Verminderte Septimen sind z. B. H-as, Gis-f, Cis-B, His-a, G-fes, Fisis-e, F-eses, Fis-es, u. s. w.

Uebermässige Septimen: Fes-e, c-his, G-fisis, Eses-d, As-gis, u. s. w.

Digitized by Google

8.) Auch die Octave, welche wir in der Reihe der natürlichen Töne nur von einerlei Grösse, nur rein gefunden (S. 68), kann, durch chromatische Versetzung, kleiner, und grösser dargestellt werden, als sie sich in der Reihe der natürlichen Töne findet. In jenem Falle kommt ihr der Name verminderte, in diesem aber übermässige Octave zu.

Verminderte Octaven sind z. B. E-es, Dis-d, F-fes, His-h, Cisis-cis, Es-eses, u. dgl.

Übermässige Octaven: Es-e, B-h, D-dis, Fes-f, H-his, Cis-cisis, Eses-es, u. s. w.

Im Gegensatze der verminderten, und übermässigen Octave, wird die, welche weder vermindert noch übermässig ist, wie schon gesagt, reine Octave genannt.

9.) Verminderte, und übermässige Nonen, Decimen, u. s. w. sind nur Wiederholungen von dergleichen Secunden, Terzen, u. s. w., um eine Octave vergrössert.

3.) Doppeltverminderte, und doppeltübermässige Intervalle.

§ XXXIX.

Auch doppeltverminderte, und doppeltübermässige Intervalle lassen sich denken, z. B. eine doppelt-übermässige Secunde: ges-ais, eine doppelt-übermässige Octave: Ges-gis, B-his, eine doppeltverminderte: Gis-ges, His-b, u. dgl.

Ja, auch mehr als doppelt verminderte, und eben so übermässige Intervalle sind nicht undenkbar.

Digitized by Google

D.) *Zeichen für die verschiedenen Tonentfernungen.*

§ XL.

Um die verschiedenen Tonentfernungen durch kurze Zeichen vorzustellen, bedient man sich füglich unserer gewöhnlichen Ziffern, so dass, z. B. die Ziffer 2 das Intervall der Secunde vorstellt, die Ziffer 3 eine Terz, 4 die Quarte, u. s. w. Insbesondere wollen wir die kleinen Intervalle durch einen Punct vor der Ziffer anzeigen, die grossen aber durch einen Punkt nach derselben, die verminderten durch zwei Punkte vor, — die übermässigen durch zwei solche nach der Ziffer.

Diesemnach bedeutet z. B.

das Zeichen ·6 eine kleine Sexte,
— — 6· eine grosse,
— — ··6 eine verminderte,
— — 6·· eine übermässige.

E.) *Mehrdeutigkeit der Intervalle.*

§ XLI.

Wirft man einen Blick auf die sämmtlichen bisher aufgezählten Intervalle, so bemerkt man, dass alle, ohne Ausnahme, mehrdeutig sind. Wir haben auf diese Mehrdeutigkeit bei einigen schon im Voraus aufmerksam gemacht, z. B. bei der kleinen Quinte, bei der übermässigen Prime, und bei der verminderten Secunde. Aber auch alle übrigen sind es.

Es treffen nämlich in Ansehung der Tastenzahl zusammen

1.) Grosse Intervalle mit anderen kleinen. Dies ist der Fall in Ansehung der grossen Quarte und kleinen Quinte; z. B. F-H und H-f; Gis-d und d-gis, und dgl.

Digitized by Google

2.) **Grosse Intervalle mit anderen verminderten, nämlich**

a.) die grosse Secunde mit der verminderten Terz, z. B. H-cis und H-des, c-d und His-d, u. s. w.

b.) die grosse Terz mit der verminderten Quarte, z. B. c-e und c-fes oder His-e;

c.) die 5· mit der ··6; z. B. E-H und E-ces; c-g und His-g;

d.) die 6· mit der ··7; z. B. A-fis und A-ges, B-g und Ais-g;

e.) die 7· mit der ··8; z. B. C-H und C-ces; B-a und Ais-a.

3.) **Kleine Intervalle mit andern übermässigen**

a.) die 2 mit 1··,
b.) — ·3 — 2··,
c.) — ·4 — 3··,
d.) — ·6 — 5··,
e.) — ·7 — 6··.

Auf gleiche Weise kann man finden, dass auch verminderte Intervalle mit übermässigen zusammentreffen, und umgekehrt; z. B. 4·· und ··6; F-His und Eis-c, u. dgl.

Mindergeübte mögen nun alle Intervalle auch aus diesem Gesichtspuncte für sich selber noch einmal durchgehen, und sich etwa eine Tabelle folgender Art darüber aufsetzen:

»Zwei Töne, die auf einer und derselben Taste liegen, »können sein: reiner Einklang, z. B. e-e, oder verminderte »Secunde, z. B. e-fes.

»Zwei Töne, die auf zwei unmittelbar neben einander liegenden Tasten wohnen, können sein: übermässige Prime, oder »kleine Secunde, oder auch doppelt verminderte Terz, z. B. »e-eis, e-f, eis-ges, u. s. w.

»Zwei Töne, wo eine Taste zwischen liegt, können sein: »entweder 2·, z. B., e-fis, oder ··3, e-ges, u. s. w.

»Zwei Töne, zwischen denen zwei Tasten liegen, können »sein: . . . . .
u. s. w. u. s. w.«

Digitized by Google

F.) *Umkehrung der Intervalle.*

§ XLII.

Wenn man, von zwei verschiedenen Tönen, den tiefsten um eine Octave, oder um eine Doppeloctave u. s. w. erhöht, so dass er höher wird als der andere welcher zuvor der höhere war, oder, was auf Dasselbe heraus kommt, wenn man den höheren Ton octavenweise so lang erniedert, bis er tiefer wird als der andere, kurz, wenn man ein Intervall auf den Kopf stellet, das Unterste zu oberst kehrt, z. B. den untersten Ton des, hier bei *J*

vorgestellten, Intervalls um eine Octave höher verlegt, wie bei *K*, oder, wie bei *L*, den höheren um acht Töne tiefer, (welches letztere in dieser Hinsicht Dasselbe ist, indem es auf Eins herauskommt, ob man den tiefen Ton über den höheren erhebt, oder den höheren unter jenen hinabrückt, indem dadurch allemal das Unterste zu oberst, und das Obere zu unterst zu stehen kommt,) so nennt man dies Verfahren Umkehrung oder Verkehrung des Intervalls.

Vorstehende Fig. *K* ist also die Umkehrung von *J*, oder, was Dasselbe ist, *J* die Umkehrung von *K*. Denn wenn man Fig. *K* wieder umkehrt, so kommt natürlicherweise wieder die Lage *J* heraus. Die zwei verschiedenen Lagen sind demnach, rückwärts wie vorwärts, wechselseitige Umkehrungen von einander.

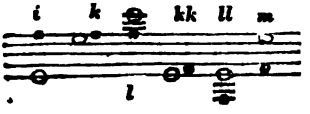
Digitized by Google

§ XLIII.

Da die Wesenheit einer Umkehrung darin besteht, dass von zwei verschiedenen Tönen der tiefere über den höheren versetzt wird, oder umgekehrt, so folgt daraus:

1.) dass der Einklang, *unisonus*, die reine Prime, sich gar nicht umkehren lässt, weil man von zwei Tönen, deren keiner höher ist als der andere, auch nicht den höheren unter den tieferen setzen kann.

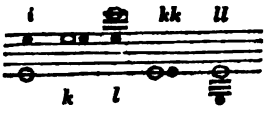
2.) Es folgt zweitens daraus, dass man, um zwei Töne umzukehren, welche weiter als eine verminderte Octave von einander entfernt sind, den oberen um zwei, oder mehre Octaven erniedern, oder den tieferen um ebensoviel erhöhen, oder aber beide zugleich um eine oder mehre Octaven gegen einander versetzen muss. Denn wenn man, um etwa



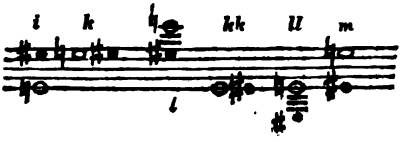
eine None, z. B. $\bar{c}$-$\bar{\bar{f}}$, umzukehren, Fig. *i*, nur den unteren Ton $\bar{c}$ um eine Octave erhöhen wollte, wie bei *k*, so wäre das Intervall $\bar{c}$-$\bar{\bar{f}}$ nur erst in $\bar{\bar{c}}$-$\bar{\bar{f}}$ verwandelt, wo aber immer noch das $\bar{\bar{c}}$ tiefer als das $\bar{\bar{f}}$, folglich noch keine Umkehrung vorhanden wäre. Eine Umkehrung erscheint erst, wenn man das $\bar{c}$ um zwei Octaven erhöht, $\bar{\bar{f}}$-$\bar{\bar{\bar{c}}}$, Fig. *l*. Eben so ist Fig. *i* durch die Versetzung *kk* noch nicht umgekehrt, wohl aber bei *ll* oder *m*.

Eben so kann auch die reine Octave Fig. *i*, bei *k* und *kk* nicht, sondern bei *l* und *ll* umgekehrt genannt werden:

Digitized by Google



und auch die übermässige Octave Fig. *i* ist bei *k* und *kk* nicht umgekehrt, sondern erst bei *l*, *ll* und *m*.



§ XLIV.

Man bemerket leicht, dass, bei jeder Umkehrung, die Tonentfernungen nicht dieselben bleiben. Die zwei Töne, welche auf *Seite 73 bei I* um eine Secunde entfernt waren, stehen, wenn sie, wie bei *K* oder *L*, gegeneinander verkehrt werden, um eine Septime von einander ab; oder, nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche: aus der Secunde wurde durch die Umkehrung eine Septime. Eben so wird die Terz zur Sexte, z. B. c-e wird e-$\bar{c}$, oder E-c; und die Quarte wird Quinte; c-f: f-$\bar{c}$, oder F-c; (weshalb denn auch Manche die Secunde, die Terz und die Quarte Stammintervalle, die übrigen aber abstammende oder abgeleitete Intervalle nennen). Und da, wie wir eben gesehen, hier alles wechselseitig, und rückwärts wie vorwärts gilt, so folgt daraus, dass die 7 umgekehrt sich in eine 2, die 6 in eine 3, und die 5 in eine 4 verwandelt; z. B. d-$\bar{c}$ wird c-d, oder $\bar{c}$-d; e-$\bar{c}$ wird c-e, oder $\bar{c}$-$\bar{c}$; f-$\bar{c}$ wird c-f, oder $\bar{c}$-$\bar{f}$. (Man könnte daher eben so gut die 7, 6 und 5 Stammintervalle nennen, und die 2, 3 und 4 als von jenen abgeleitet ansehen).

Digitized by Google

Eine Uebersicht obiger Verwandlungen und Abstammungen gewährt nachstehende Tabelle;

Die 2 wird zur 7,
— 3 — — 6,
— 4 — — 5,
— 5 — — 4,
— 6 — — 3,
— 7 — — 2;

oder:

2, 3, 4, 5, 6, 7.
7, 6, 5, 4, 3, 2.

wo den höchsten Ziffern immer die niedersten gegenüberstehen, und den niedersten die höheren; indem bei einer Umkehrung alles umgekehrt ist.

Nur die reine Octave giebt in der Umkehrung kein anderes Intervall, sondern wieder eine reine Octave, also nur wieder dasselbe Intervall in einer höheren oder tieferen Lage.

Auch geben alle Intervalle, welche grösser sind als eine reine Octave, z. B. die Decime, die None u. s. w. und selbst auch die übermässige Octave, ebenfalls keine eigenen Umkehrungen, sondern nur eben die, wie die Terz, die Secunde, die übermässige Prime, u. s. w.

§ XLV.

Was wir im vorstehenden § von den Zählnamen der Intervalle bemerkten, gilt, aus gleichen Gründen, auch von den Beinamen. Aus einem Intervalle mit dem Beinamen klein, wird eines mit dem Beinamen gross, und umgekehrt; aus verminderten Intervallen werden übermässige, aus übermässigen verminderte:

·2	—	7·	—	·2	
·3	—	6·	—	·3	
·4	—	5·	—	·4	
·5	—	4·	—	·5	
·6	—	3·	—	·6	
·7	—	2·	—	·7	

··2	—	7··	—	··2	
··3	—	6··	—	··3	
··4	—	5··	—	··4	
··5	—	4··	—	··5	
··6	—	3··	—	··6	
··7	—	2··	—	··7	
··8	—	1··	—	··8	

Digitized by Google

oder

·2, ·3, ·4, ·5, ·6, ·7.
7·, 6·, 5·, 4·, 3·, 2·.

und

··2, ··3, ··4, ··5, ··6, ··7.
7··, 6··, 5··, 4··, 3··, 2··.

d. h. die kleine Secunde wird grosse Septime, die grosse Septime aber kleine Secunde. Die kleine Septime wird grosse Secunde, die grosse Secunde aber kleine Septime. Und eben so wird die ··2 zur 7··, die 7·· aber wird ··2. Die ··8 wird 1··, und diese wird ··8, u. s. w.

Auf gleiche Weise werden, wie leicht zu sehen, aus doppeltverminderten Intervallen, doppeltübermässige, und diese zu doppeltverminderten, u. s. w.

Zur Uebung könnte es nützlich sein, die verschiedenen Umkehrungen der Intervalle etwa folgendermasen zu durchgehen:

Die Prime, und zwar
die reine Prime ist keiner Umkehrung unterworfen.
Die übermässige Prime, z. B. c-cis, wird zur verminderten Octave: Cis-c, oder cis-c̄.
Die Secunde wird durch Umkehrung zur Septime, und zwar:
Die verminderte Secunde zur übermässigen Septime; z. B. H-ces wird Ces-H, oder ces-h.-Fis-ges wird .....
Die kleine Secunde wird 7·; z. B. G-As wird As-g. u. dgl.
Die grosse Secunde wird..... u. s. w.
Die übermässige Secunde wird..... u. s. w.
Die Terz wird . . . u. s. w. und zwar . . . . u. s. w. u. s. w.

G.) *Uebersicht der Intervalle.*

§ XLVI.

Bei der bisherigen Durchforschung sämmtlicher Intervalle haben wir gefunden:

Dass Quinte, Sexte und Septime Umkehrungen von Quarten, Terzen und Secunden sind.

Digitized by Google

Dass die Octave, None, Decime u. s. w. nur Wiederholungen sind der Prime, Secunde, Terz u. s. w.

Dass, schon in der Reihe der natürlichen Töne, jedes Intervall, die Prime und Octave ausgenommen, sich von zweierlei Grösse vorfindet, und dass der Unterschied zwischen grossen und kleinen Intervallen in Einer Taste mehr oder weniger besteht.

Dass ein Intervall, welches noch um eine Taste kleiner, oder grösser ist, als es sich in der Reihe der natürlichen Töne vorfindet, vermindert, oder übermässig heisst; was etwa noch grösser als übermässig ist: doppelt übermässig, und was noch kleiner wäre als vermindert: doppelt vermindert; u. s. w.

Dass endlich die grossen Intervalle in der Umkehrung kleine, die kleinen grosse werden, die verminderten übermässige, und diese verminderte; die doppeltübermässigen doppeltverminderte, und umgekehrt.

Diese Betrachtung erleichtert sehr das Erkennen der so vielfältig verschiedenen Intervalle. Denn kennt man nur einmal die Reihe der natürlichen Töne, so ist nichts leichter als, grosse und kleine Secunden, Terzen, und Quarten, von einander zu unterscheiden, und, durch Vergleichung mit diesen, auch sogleich alle übrigen Intervalle zu erkennen: nämlich die grossen und kleinen Septimen, Sexten und Quinten, als umgekehrte kleine, und grosse Secunden, Quarten, Terzen; und alle übermässigen Intervalle daran, dass sie eine Taste grösser sind als die grossen, alle verminderten daran, dass sie noch kleiner sind als die kleinen. Auf ähnlichem Wege erkennt man die doppeltverminderten, und die doppeltübermässigen, wenn je solche vorkommen.

Diese Uebersicht erspart also nicht allein dem Gedächtnisse eine tödtende Ermüdung; sie gewährt auch,

Digitized by Google

statt blos auswendig gelernter Kenntniss, eine klare Anschauung des Verhältnisses.

Immer wird es aber für den Anfänger eine ganz erspriessliche Uebung sein, wenn er, um sich im Erkennen der Intervalle zu üben, sich die Mühe nimmt, alle Arten von Intervallen, auf allen möglichen Tonstufen, für sich selbst in Noten zu schreiben, und auf dem Claviere zu spielen. Insbesondere wird es auch gut sein, beim erwähnten Schreiben, sich nicht nur, abwechselnd, bald dieses, bald jenes Notenschlüssels zu bedienen, sondern die Intervalle auch mitunter nicht blos auf Ein und dasselbe Liniensystem, sondern auch auf zwei, oder mehre zu schreiben. Z. B.:

Fig. 10: Der Ton $\bar{g}\bar{i}\bar{s}$ ist die übermässige Quinte von $\bar{c}$; $\bar{e}$ ist kleine Sexte von $\bar{g}\bar{i}\bar{s}$, und grosse Terz (grosse Decime) von $\bar{c}$; $\bar{g}\bar{i}\bar{s}$ ist kleine Untersexte von $\bar{e}$; $\bar{c}$ ist grosse Unterterz (Unterdezime) von $\bar{e}$ — Oder: Fig. 11: $\bar{c}$ ist die kleine Quinte von $\bar{f}\bar{i}\bar{s}$; $\bar{e}\bar{s}$ ist verminderte Septime von $\bar{f}\bar{i}\bar{s}$, und kleine Terz von $\bar{c}$; $\bar{a}$ ist kleine Terz (oder Dezime) von $\bar{f}\bar{i}\bar{s}$, grosse Sexte von $\bar{c}$, grosse Quarte von $\bar{e}\bar{s}$, — $\bar{f}\bar{i}\bar{s}$ ist kleine Unterquinte von $\bar{c}$, verminderte Unterseptime von $\bar{e}\bar{s}$, kleine Unterterz (Unterdecime) von $\bar{a}$; — $\bar{c}$ ist kleine Unterterz von $\bar{e}\bar{s}$, ... u. s. w.

10 11

Anmerkung.

Die Tongelehrten haben viel darüber gestritten, wie viele Intervalle es eigentlich gebe. Der Eine nimmt deren 32 an, Andere lehren, es gebe nur 35, 24, oder gar nur 18, und erklären die übrigen für »blos chimärische, blos papierne Intervalle.« — Das kommt mir aber ganz wunderlich vor, und dünkt mich ein sonderbarer, inhaltloser Streit!

Wie viele verschiedenen Grade von Entfernung eines Tones vom andern, an sich, und nach der Beschaffenheit unseres Notensystemes, denkbar sind, haben wir so eben gesehen; darüber kann also auch der Streit nicht sein, eben so wenig, als in der Mathematik Streit sein kann über die Frage: wie viele verschiedene Grössen es gebe! —

So meinen's denn auch die streitenden Theile eigentlich nicht; sie drehen sich im Grunde nur um die Frage: welche Intervalle kommen in der Musik wirklich vor? Diese Frage

Digitized by Google

kümmert aber uns wenigstens hier gar nicht, wo es uns nur um eine Nomenclatur zu thun ist, welche uns einen bestimmt bezeichnenden Namen für jede denkbare Art von Tonentfernung gewährt, diese komme nun häufig, oder selten, oder gar niemals vor; ungefähr eben so, wie man jeden, sowohl besuchten, als unzugänglichen Punkt der Erdoberfläche, nach Graden der Länge und Breite bezeichnet. Wem fällt es nun aber dabei ein, darüber zu streiten, wie viele Grade von Polhöhe es gebe? ob es z. B. wirklich einen 89sten Grad gebe? und diesen 89sten Grad etwa eine chimärische, blos papierne Polhöhe zu nennen, weil er es für unmöglich hält, dass sie jemals von einem Sterblichen werde betreten werden?

Drittes Vorkapitel.

Rhythmik. — Zeitmas.

1.) *Begriff von Rhythmus und Takt.*

§ XLVII.

Die Tonkunst macht, nebst dem Verbinden verschiedener Töne, auch noch von etwas Anderem Gebrauch, was zwar nicht nothwendig zu ihrer Wesenheit gehört, doch ihren Reiz sehr zu erhöhen vermag. Es ist dies der Rhythmus oder die Taktmässigkeit, und besteht darin, dass die Zeiten, in welchen die Töne und Tonverbindungen erklingen, genau nach Quoten (Verhältnistheilen) gegen einander abgemessen, und die solchergestalt gemessenen Zeiten zugleich rücksichtlich ihres inneren Gewichtes, genau gegen einander abgewägt und symmetrisch accentuirt werden.

Ich nenne den Rhythmus zur Wesenheit der Musik nicht nothwendig gehörend; denn in der That ist nicht alle Musik rhythmisch oder taktmässig. Hören wir z. B. den gewöhnlichen Choralgesang der Kirchengemeinden: da wird die längere oder kürzere Dauer

Digitized by Google

der Töne gar nicht taktmässig gegen einander abgewogen, sondern jeder Ton willkührlich, ungefähr einer so lang wie der andere, gehalten, und höchstens zuweilen dieser oder jener, je nach dem grösseren oder geringeren, auf die Silbe des Textes zu legenden Gewichte, mehr oder weniger betont. Allein dies ist noch keine Taktmässigkeit, kein Rhythmus; es findet dabei keine solche Abmessung und Abwägung der Zeiten Statt, wie wir sie bei der rhythmischen Musik kennen lernen; man kann keinen Takt dazu schlagen.

Findet hingegen bei einem Tonstück eine symmetrisch abgemessene Eintheilung der Zeiten Statt, d. h. wird die Zeit in ganz gleiche Abschnitte, und diese hinwiederum in gleiche Theile getheilt, zerfallen letztere ferner in gleiche kleinere Quoten u. s. w. und wird die Dauer der Töne, nach solchen Zeiteintheilungen genau gegen einander abgemessen, so dass ein Abschnitt immer als symmetrisch geordnete Gruppe mehrer Zeittheile, und diese zusammen als kleinere untergeordnete Gruppen noch kleinerer Theile erscheinen, und wird unter allen diesen Zeitgruppen auch das Zeitgewicht symmetrisch vertheilt — dann ist es taktmässige, rhythmische Musik, welche sich zur unrhythmischen verhält, wie Verse gegen ungebundene Rede; und diese ist heut zu Tage die bei weitem gebräuchlichste.

Ihre Wesenheit liegt demnach in einem genauen Ebenmas hinsichtlich der Dauer und des Gewichtes der Töne, welche Symmetrie durch den Namen Rhythmus, Zeitmas, auch wohl Takt oder Metrum bezeichnet wird.

Die Lehre vom Rhythmus nennt man Rhythmik, auch wohl Rhythmopöie, oder auch Metrik.

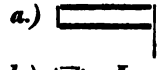
Digitized by Google

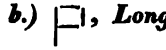
II.) *Notirung der Zeitdauer.*

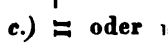
A.) *Geltung der Noten und Pausen.*

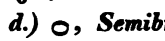
§ XLVIII.

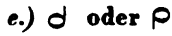
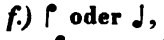
Wie lang oder kurz ein Ton dauern soll, wird in der Notenschrift bekanntlich zunächst durch verschiedene Gestaltungen der Noten angezeigt, und zwar, (um die in den ältesten Zeiten üblich gewesenen und heut zu Tage gar nicht mehr vorkommenden nicht mit zu erwähnen) durch folgende Notengestalten:

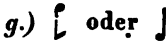
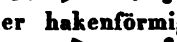
a.)  , genannt ***Maxima***, Grösste;

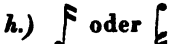
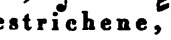
b.)  , ***Longa***, Lange;

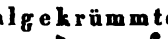
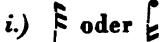
c.)  oder , ***Brevis***, Kurze, viereckige;

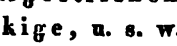
d.)  , ***Semibrevis***, halbe Kurze;

e.)  oder  , ***Minima***, Kleinste,

f.)  oder  , ***Semiminima***, halbe Kleinste;

g.)  oder  , ***Fusa*** oder ***Unca***, Gestrichene oder hakenförmig Gekrümmte;

h.)  oder  , ***Semifusa*** oder ***Bis unca***, halbe Gestrichene, Zweimalgestrichene, Zweimalgekrümmte, zweihakige;

i.) oder  , ***Subsemifusa***, oder ***Ter unca***, Dreimalgestrichene, Dreimalgekrümmte, Dreihakige, u. s. w.

Jede vorhergehende bedeutet, wie zum Theile schon die obigen Namen errathen lassen, immer eine doppelt so lange Zeitdauer als die folgende. Jede folgende gilt halb so lange Zeit als die vorhergehende, wie dieses die, von ***Logier*** entlehnte räumliche Dar-
12. stellung Fig. 12 anschaulich macht.

Digitized by Google

Eben daher ist auch die, den meisten Lesern vermuthlich bekanntere, modernere teutsche Benennungsart entstanden. Man nimmt nämlich die *semibrevis*, 𝅝, als Einheit an, und legt ihr den Namen ganze Note bei. Die *minima*, 𝅗𝅥, weil sie halb so viel gilt als jene, wird halbe Note genannt; die *semiminima*, ♩, die halb so viel gilt als die sogenannte Halbe, heisst ebendarum: Viertelnote, und so fort: ♪, Achtel-, 𝅘𝅥𝅯, Sechzehntelnoten, u. s. w. Diejenigen Notengestalten aber, welche grösser sind als die *semibrevis*, (deren Bedeutungen auch überdies von Zeit zu Zeit gewechselt haben) werden heut zu Tage nur noch sehr selten gebraucht. Ebendarum sind für dieselben auch keine moderne Namen eingeführt, und man muss sie, wenn sie ja irgendwo vorkommen, wohl noch mit ihren ursprünglichen Namen: *brevis*, *longa*, und *maxima* nennen, oder etwa: doppelte, vierfache, achtfache Note. *)

---

*) Es ist vielleicht nicht unnützlich, auch die italienischen und französischen Benennungen der Notengeltungen hier zu erwähnen, wobei jedoch insbesondere zu erinnern, dass die Bedeutung dieser italienischen und französischen Kunstnamen grossentheils sehr schwankend und unbestimmt ist, indem sowohl die Italiener als die Franzosen darüber selbst nicht einig sind, obgleich letztere wenigstens, ungefähr seit der Zeit der Revolution, eine etwas bestimmtere Terminologie angenommen und ziemlich festgehalten haben.

Die *Maxima* im Italienischen *Massima*, im Französischen *Maxime*;

Die *Longa*, ital. *Lunga*, franz. *Longue*;

oder Die *Brevis*, ital. *Breve*, franz. *Brève* oder *Carrée*;

Die *Semibrevis*, ital. *Semibreve*, franz. *Sémibrève* oder *Demibrève*, auch *Ronde*; — heut zu Tage *Blanche*;

Die *Minima*, ital. *Minima*, franz. vormals *Minime* oder *Blanche*, jetzt *Demi-Blanche*;

Die *Semiminima*, bei den italienischen Theoretikern und Schriftstellern *Semi-Minima*, — bei ausübenden Musikern gebräuchlicher *un Quarto*, — franz. vormals *Demi-Minime*, jetzt *Noire*;

Digitized by Google

Durchaus unrichtig pflegen übrigens die Musiker allgemein zu lehren: die *brevis* gelte zwei Takte, die *longa* vier Takte, die *semibrevis* einen Takt, die *minima* einen halben: denn dies alles passet, wie wir alsbald finden werden, nur auf gewisse Taktarten, auf alle übrigen aber nicht. (§ LVI, LVIII.) Indessen hat doch auch selbst Sulzer jene grobe Unrichtigkeit in seiner Theorie der schönen Künste im Art. Noten aufgenommen: Die *minima* gilt eben zwei Viertelnoten oder vier Achtelnoten u. s. w. — die *semibrevis* zwei halbe Noten oder vier Viertelnoten u. s. w. — die *brevis* zwei Semibreven oder ganze Noten, oder acht halbe u. s. w. — die *longa* zwei Breven, u. s. w. u. s. w.

§ XLIX.

Die ganze, so eben dargestellte Bedeutung und Geltung der verschiedenen Notengestaltungen läuft, wie man sieht, darauf hinaus, dass a) jede grössere oder längere Note das Doppelte, oder das Vierfache, oder das Achtfache u. s. w. einer kleineren

---

Die *Fusa* oder *Unca*, ital. *Croma*, (Vergl Anm. zu § XVII.) franz. *Croche*;

Die *Semifusa* oder *Bis Unca*, ital. *Semicroma*, auch wohl nach teutscher Weise *un Sedecimo*, franz. vormals *Semicroche*, jetzt *Double-croche*; von manchen — und zum Theile selbst in mehren italienischen und französischen Wörterbüchern ganz unrichtig *Biscroma* geheissen.

Die *Subsemifusa* oder *Ter unca*, ital. *Biscroma*, franz. *Triple-croche*. (Man bemerkt leicht, dass die Benennung *Biscroma* mit dem Namen der *Semicroma* nicht in richtigem Verhältnisse steht: indessen ist es nun einmal so gebräuchlich.) — Franz. *Triple-croche*. (Ehemals, als man die Sechzehntelnote noch *Semicroche* nannte, hiessen die *Double-croches*, wodurch auch wieder ein Missverhältnis und durch dieses Verwirrung der Bedeutungen selbst bei französischen Schriftstellern entsprungen ist.)

Bei den italienischen Practikern *Semibiscroma*, franz. *Quadruple-croche*.

Digitized by Google

vorstellt; aber eine Notengestalt, welche das Dreifache, oder das Sechsfache, Neunfache u. s. w. einer kleineren vorstellte, haben wir nicht; und eben so gilt, b) umgekehrt, jede kleinere Note entweder die Hälfte, oder den vierten, oder den achten Theil der grösseren Notengestalt, und es giebt eigentlich keine, welche ein Drittel, Sechstel, Neuntel, u. s. w. einer grösseren bezeichnete.

Diesem zweifachen Mangel sucht man auf zweifache Weise abzuhelfen. a) Man hat, fürs Erste angenommen, dass ein nach einer Note gesetzter Punkt, (vielleicht ursprünglich ein zweiter kleiner Notenkopf,) die Geltung derselben auf das Anderthalbfache erhöhen soll, so dass z. B. eine, sonst nur zwei Halbenoten geltende, sogenannte Ganze, wenn sie mit einem Punkte versehen ist,

nun drei Halbenoten gilt, eine punktirte Halbe,

drei Viertelnoten, oder sechs Achtel 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.; kurz also dreimal so viel wie eine Viertelnote.

Man setzt auch wohl nach dem Punkte noch einen zweiten, welcher dann wieder halb so viel wie der erste gilt, u. s. w., so dass z. B. folgende Figur

sieben Viertelnoten, oder vierzehn Achtel, u. s. w. an einem Stücke vorstellt: nämlich die *semibrevis* vier Viertel, der nächste Punkt zwei Viertel, und der folgende halb so viel wie der erste, d. h. ein Viertel; zusammen also sieben Viertel.

Auf diese Weise sind wir denn allerdings im Stande, das Anderthalbfache, Dreifache, 6fache, 12fache u. s. w. — oder auch das Siebenfache, 14fache, u. s. w. einer jeden unpunktirten Note vorzustellen, indem, wie

Digitized by Google

eben erwähnt, die Figur 𝅗𝅥. anderthalb ganze, oder drei halbe Noten vorstellt, und eben so die Figur ♩. drei Viertelnoten, oder 6 Achtelnoten, oder 12 Sechzehntel u. s. w. — die Figur 𝅗𝅥.. aber das $^7/_4$ fache, oder $1\,^3/_4$fache von 𝅗𝅥, oder $3\,^1/_2$ halbe Noten, oder sieben Viertel, oder 14 Achtel u. dgl.

b.) Man hat zweitens, um auch in Ansehung der Unterabtheilung einfacher Noten nicht einzig auf Hälften, Viertel, Achtel &c. beschränkt zu sein, die sogenannten Triolen, (franz. triolets, triols oder triads) — Sextolen, Quintolen u. dgl. eingeführt. Diese Bezeichnungsweise besteht darin, dass man, um z. B. drei Drittheile einer sogenannten ganzen Note vorzustellen, drei sogenannte halbe Noten setzt, und eine Ziffer 3 darüber schreibt, zum Zeichen, dass diese halben Noten nicht Hälften, sondern Drittel der nächsthöheren Notengattung (Drittel von 𝅗𝅥) vorstellen sollen;

Eine solche Notenfigur heisst dann eine Triole (d. h. eine Gedritte, eine Drei oder Dreizahl) von halben Noten; und eben so kann man drei Drittel einer halben Note darstellen, indem man drei sogenannte Viertelnoten mit einer Ziffer 3 darüber schreibt,

u. s. w. (Vergl. § LX); und auf ähnliche Weise lassen sich auch Unterabtheilungen in Fünftel, Siebentel u. dgl. (Quintolen, Septimolen) vorstellen.

Alle diese Behelfe sind aber noch immer beschränkt und ungenügend; denn was zuerst

Zu a.) die Erhöhung des Werthes einer Note durch Beisetzung von Punkten betrifft, so bleibt es auch

Digitized by Google

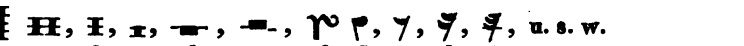
damit noch unmöglich, z. B. neun Achtel oder neun Viertel, etwa die neun Viertel eines $^9/_4$ Taktes, an einem Stücke vorzustellen, und es ist dafür kein anderes Mittel, als, eine sogenannte ganze Note, durch Beifügung eines Punktes, in eine anderthalbfache oder Sechsviertelnote, und eine sogenannte halbe eben so in eine Dreiviertelnote zu verwandeln, und dann beide mittels eines Bindebogens, ⁀, aneinander zu binden: oder etwa eine Achtviertel- und eine Einviertelnote also zusammenzukoppeln: u. dgl. —

Zu b.) Und auch die Unterabtheilung in Triolen, Quintolen, u. dgl. lässt noch Manches zu wünschen übrig, welches wir jedoch im § LXII, bequemer als hier, betrachten werden.

Dass in älteren Zeiten die Notengeltungen im sogenannten *modo perfecto* sich zu drei und drei theilten, gehört nicht hierher, sondern in die Kunstgeschichte.

§ L.

Den verschiedenen Gestaltungen der Tonzeichen oder Noten entsprechen die verschiedenen Formen von Schweigezeichen oder Pausen.


a *aa* *b* *c* *d* *e* *f* *ff* *g* *h* *i*

Auch hier bedeutet jede dieser Figuren das Doppelte der nachfolgenden; Fig. *a* oder *aa* 32 Viertel, oder 16 Halbe, oder 8 Ganze. — Fig. *b* 16 Viertel, 8 Halbe, oder 4 Ganze, Fig. *c* acht Viertel, Fig. *d* vier, Fig. *e* zwei, und Fig. *f* oder *ff* ein Viertel, u. s. w.

Und auch hier ist es ganz unrichtig, oder wenigstens höchst uneigentlich, was man so oft sagen hört: Fig. *a* oder *aa* bedeute acht Takte, Fig. *b* vier Takte. Fig. *c* zwei Takte, u. s. w. Wir werden weiter unten bald erkennen lernen, dass auch dieses nur in gewissen Taktarten wahr ist.

Digitized by Google

B.) *Tempobezeichnung.*

§ LI.

Die vorstehend erwähnten rhythmischen Zeichen deuten die Dauer, welche ein Ton, oder eine Pause haben soll, blos beziehlich an, relativ; aber nicht positiv, absolut oder unbedingt; mit andern Worten, sie besagen blos, wie vielmal länger oder kürzer der eine Ton dauern soll als der andere, aber noch nicht, wie lang einer an und für sich selbst.

Um dies letztere, das sogenannte *Tempo*, oder, wie man es auch nennt, den Grad der rhythmischen Bewegung oder des Zeitmases anzudeuten, bediente man sich, bis in die neueren Zeiten, überall nur der bekannten Kunstwörter: *Allegro, Andante, Adagio*, u. a. m., oder auch der teutschen Ueberschriften: In langsamer, — in gemässigter Bewegung, u. dgl.

Da diese Bezeichnungen aber sehr unzuverlässig und wandelbar sind, so wurde schon längst das Bedürfniss eines zuverlässigeren Masstabes gefühlt. (Siehe Leipz. musikal. Zeitung, 1813, N.° 27, S. 441.)

Man hat dazu, schon seit dem XVII. Jahrhundert, allerlei Maschinen, unter dem Namen Taktmesser, Taktuhren, musikalische Zeitmesser, Chronometer, Rhythmometer, Metrometer, Taktweiser, Tempoweiser u. dgl. vorgeschlagen, welche, je nachdem man sie auf diese, oder jene Nummer richtet, geschwinder, oder langsamer schlagen sollten; und in Beziehung auf diese Schlagmaschinen sollten nun die Tonsetzer, statt der Kunstwörter »*Allegro*« oder »*Andante*« u. dgl., vor ihre Tonstücke künftig blos setzen:

♩ 36,

oder

𝅗𝅥 45,

Digitized by Google

u. dgl., dass heisst: „in jenem Tonstücke soll eine Viertelnote so geschwind genommen werden, wie ein Schlag der Maschine, wenn sie auf N.° 36 gerichtet ist, — in diesem die halben Noten so geschwind, wie die Schläge auf N.° 45 der Maschine," u. dgl.

Unter all diesen Maschinen hat diejenige die allgemeinste Aufnahme gefunden, welche vor einigen Jahren der Mechanicus Mälzel in Wien erfunden, und mit dem Namen Metronom (wie Manche wollen, abgeleitet von *metron*, Mas, und *nomos*, Lied oder Sang; und insofern passender: *Nomometer* — oder vielleicht richtiger vom griechischen Masaufseher, *μέτρονόμος*, oder wörtlich übersetzt, metri-modus, Vorschrift des Zeitmases,) ausgestattet hat. Ja es ist dem genannten Erfinder gelungen, auf seinen vielfältigen Reisen in Teutschland, Holland, England, Frankreich, u. a. m. eine grosse Anzahl jetzt lebender Tonsetzer zu einer förmlichen Subscription zu vermögen, worin sie sich ihm ordentlich verbindlich machten, die Tempi ihrer Compositionen künftig nicht mehr anders, als nach den Graden seiner Maschine anzuzeigen, wodurch er in den Stand gesetzt wurde, ergiebige Fabriken solcher Metronome anzulegen.

In der That verdiente Mälzels Maschine dies Glück eher, als jede andere bis jetzt ersonnene, theils wegen ihres schönen inneren und äusseren Mechanismus, theils auch insbesondere darum, weil der Erfinder ihr grade die Eintheilung gegeben hat, dass ihre Nummern allemal zugleich anzeigen, wie viele solche Schläge die Dauer einer Zeitminute ausmachen. Z. B. auf die Ziffer 60 gerichtet, schlägt sie grade 60 mal binnen einer Minute: jeder Schlag dauert also eine Sekunde. Bei Ziffer 120 schlägt sie binnen einer Minute 120 mal, bei 50 fünfzigmal, u. s. w.

Digitized by Google

Ist nun vor einem Tonstücke das Tempo auf solche Weise angeschrieben, z. B.

♩ = 60 Mälzel. Metron.

so ist dieses Tempo, wie man sieht, nicht nur für ewige Zeiten unzweideutig bestimmt, sondern es kann auch jeder Leser die also angedeutete Geschwindigkeit oder Langsamkeit alsbald erkennen und ausführen; wenn er nur sich im Besitze eines Exemplares dieser Maschine befindet, es in dem Augenblicke, wo er es gebrauchen soll, grade zur Hand hat, und dieses Exemplar eben so wie dasjenige, dessen sich der Tonsetzer beim Abmessen und Anzeigen seines Tempo bedient hat, richtig angefertigt und justirt, und nichts daran verrückt oder verdorben ist, (was alles freilich nicht immer leicht zu entdecken ist.)

Anmerkung.

Schade, dass dieser Voraussetzungen, wie man sieht, so viele sind, und namentlich, dass solche metronomische Zeichen nicht nur allen Nichtbesitzern solcher Maschinen unnütz, sondern selbst dem Besitzer einer solchen nur da ausführbar sind, wo er dieselbe grade neben sich stehen hat.

Je wichtiger und beachtenswerther die Sache an sich selber ist, desto lebhafter muss man diesen Uebelstand bedauern, und desto mehr wünschen, denselben umgehen zu können.

Es kann dies aber (wie ich im Jahr 1813 in der Leipz. musikal. Ztg., S. 441 bekannt machte,) in der That geschehen, indem man sich, statt der Mälzelschen Maschine, vollkommen genügend auch blos eines einfachen Fadenpendels bedienen kann, d. h. blos irgend eines kleinen Gewichtes, z. B. einer Bleikugel von beliebiger Grösse, an einem Faden aufgehängt; ein Werkzeug, welches sich Jeder in zwei Minuten selbst anfertigen kann.

Bekanntlich schwingt ein Pendel desto geschwinder, je kürzer der Faden ist, und je länger er ist, desto langsamer. Namentlich schlägt z. B. ein Pendel von 38 Rheinl. oder Wiener Zoll Länge, grade Einmal in einer Sekunde, mithin grade so geschwind, wie das Mälzelsche Metronom auf Nro. 60, — ein Pendel von 9 Zoll so, wie Mälzel 120, — von 55 Zoll wie Mälzel 30, u. s. w. Die nachstehende Tabelle enthält eine vollständige Vergleichung und Zurückführung der Mälzelschen metronomischen Grade auf Pendellängen, sowohl in Rheinischen

Digitized by Google

oder Wiener Zollen, als in französischen *Centimètres*. Sie ist also zu lesen: Die Schläge der Mälzelschen Maschine, wenn sie auf No. 50 gerichtet ist, sind gleich den Schlägen eines Pendels von 55 Zoll, oder 143 *Centimètres*: — Mälzel No. 52 ist gleich den Pendelschlägen von 50 Zoll, oder 132 *Centimètres*. — Mälzel 80 ist gleich *Pend.* 21 Zoll, oder 56 *Centimètres*. — Mälzel 160 ist gleich *Pend.* 5 Zoll, oder 14 *Centimètres*, u. s. w.

Mälzel.	Rh. Zoll.	Metrisch.	Mälzel.	Rh. Zoll.	Metrisch.
50	55″	1,43.	100	14″	0,35.
52	50″	1,32.	104	13″	0,33.
54	47″	1,22.	108	12″	0,30.
56	44″	1,14.	112	11″	0,28.
58	41″	1,06.	116	10″	0,26.
60	38″	1,00.	120	9″	0,25.
63	34″	0,90.	126	8″	0,22.
66	31″	0,82.	132	7½″	0,20.
69	29″	0,75.	138	7″	0,18.
72	26″	0,70.	144	6½″	0,17.
76	24″	0,62.	152	6″	0,15.
80	21″	0,56.	160	5″	0,14.
84	19″	0,50.			
88	18″	0,46.	*(Weiter als bis 160 geht der Metronom nicht.)*		
92	16″	0,42.			
96	15″	0,38.			

Um also z. B. die Bezeichnung: Mälzel $\rho = 60$; auch ohne Hilfe eines Metronomen ausführen zu können, braucht man nur den Faden eines Pendels 38 Zoll (oder 1,00 Mtr.) lang zu nehmen, und die Kugel daran ein paarmal, allenfalls aus freier Hand, hin und herschwingen lassen: jeder Pendelschlag gibt dann die, der Bezeichnung: Mlzl. $\rho = 60$ entsprechende Zeitdauer der halben Noten an.

Es ist dieses Verfahren um so leichter ausführbar, da solche Manipulation mit dem Pendel auch durchaus keine besondere Genauigkeit und Sorgfalt erfordert, als nur etwa die, dass man das Pendel nicht gar zu grosse, weite Schwingungen machen lasse, weil bei diesen die Kugel sich um ein Unmerkliches verspätet. Dagegen ist es nicht einmal nöthig, die Zolle sehr genau abzumessen: denn auch selbst eine ziemlich grosse Verschiedenheit der Länge, z. B. der Unterschied zwischen 15″ und 16″, ist musikalisch noch gar nicht, — und selbst zwischen 15″ und 17″ oder 18″ noch kaum bemerkbar.

Ebendarum sind denn auch in der obigen Vergleichungstabelle alle verwickeltere Bruchzahlen von Zollen, z. B. von 3/4″ oder 5/4″ u. dgl. weil solche Feinheiten in der Anwendung durchaus nicht empfindbar sind, theils ganz unterdrückt, theils blos annähernd auf einfachere Brüche (auf halbe Zolle) zurückgeführt: und selbst diese darf man in der Anwendung unbedenklich wegwerfen, und z. B. statt 6 ½″, kurzweg nach Belieben 6″, oder 7″ nehmen. Eben so sind *Millimètres* u. s. w. unbeachtet geblieben.

Digitized by Google

Aeusserst genau gerechnet, wären die den Mälzelschen Graden entsprechenden Pendellängen folgende:

Mzl. Rh.	Zll. Metrisch.	Inchs.	Mzl. Rh.	Zll. Metrisch.	Inchs.
50 =	54,708 = 1,4298 =	56,340	100 =	13,677 = 0,3574 =	14,085
52 =	50,581 = 1,3220 =	52,090	104 =	12,645 = 0,3305 =	13,022
54 =	46,903 = 1,2258 =	48,302	108 =	11,725 = 0,3064 =	12,075
56 =	43,613 = 1,1399 =	44,914	112 =	10,903 = 0,2844 =	11,228
58 =	40,667 = 1,0626 =	41,870	116 =	10,164 = 0,2656 =	10,467
60 =	37,992 = 0,9929 =	39,125	120 =	9,498 = 0,2482 =	9,781
63 =	34,459 = 0,9006 =	35,487	126 =	8,615 = 0,2251 =	8,872
66 =	31,398 = 0,8205 =	32,334	132 =	7,848 = 0,2051 =	8,083
69 =	28,727 = 0,7508 =	29,584	138 =	7,181 = 0,1877 =	7,396
72 =	26,383 = 0,6895 =	27,170	144 =	6,595 = 0,1723 =	6,792
76 =	23,679 = 0,6188 =	24,385	152 =	5,918 = 0,1547 =	6,096
80 =	21,369 = 0,5585 =	22,007	160 =	5,342 = 0,1396 =	5,502
84 =	19,383 = 0,5065 =	19,961	(168 =	4,845 = 0,1266 =	4,990)
88 =	17,661 = 0,4615 =	18,188	(176 =	4,415 = 0,1154 =	4,547)
92 =	16,156 = 0,4225 =	16,638	(184 =	4,039 = 0,1056 =	4,159)
96 =	14,839 = 0,3878 =	15,283	(192 =	3,709 = 0,0969 =	3,820)

Noch unbemerkbarer, als die erwähnten geringen Unterschiede der Länge des Fadens, ist der, so viel wie Nichts betragende Unterschied, welcher aus dem grösseren, oder geringeren Gewichte der Kugel entsteht, oder gar der Einfluss der barometrischen, oder thermometrischen Beschaffenheit der Luft, oder der Umstand, dass ein Pendel nahe beim Aequator langsamer schwingt, als näher gegen die Erdpole hin, u. dgl. Alle diese höchst feinen Unterschiede sind in der Musik ganz und gar nicht empfindbar.

Man sieht aus diesem Allem, wie ganz füglich ein kunstloses Fadenpendel die Stelle eines Metronomen vertreten kann; und dass es eben darum auch nicht übel wäre, wenn die Tonsetzer, neben der Angabe ihrer Tempi nach metronomischen Graden, auch zugleich die entsprechenden Pendellängen beischrieben, z. B.

Andante, Mälzel Metron. ♩ = 60 (Pend. 38″ Rh.)

denn eine solche Tempobezeichnung wäre sowohl mittels eines einfachen Fadenpendels, als, nach Belieben, auch mittels des Metronomen, einem Jeden sofort ausführbar, und könnte daher von Tausenden von Lesern, Spielern oder Dirigenten, verstanden werden, für welche ein, blos allein nach metronomischen Graden angeschriebenes Tempo unverständlich bleibt, weil es ihnen an Gelegenheit gebricht, das Orakel eines Metronomen, oder eine Reductionstabelle, zu consultiren. — Zum Ueberflusse könnte man für diejenigen, welche vielleicht das gebrauchte Zollmas nicht kennen, oder es nicht gleich bei der Hand haben, einen Zollstab dabei mit abdrucken lassen. Alsdann ist es sogar ganz gleichgültig, ob man rheinische, oder pariser Zolle, englische Inchs, französische Mètres, oder was sonst für ein Mas gebrauchen will: denn ein also bezeichnetes Tonstück bringt, überall, wohin ein Exemplar davon gelangt, seinen Tactmesser sammt dem Zollmase dazu, gleich selber mit.

Digitized by Google

Ja, am Ende wäre es wohl gar das Kürzeste, das Tempo allein nach Pendellängen anzugeben, und also kurzweg zu schreiben:

Andante, ♩ = 38″ Pend.

wie ich, ehe man an das Metronom dachte, im Jahr 1813 in No. 27 der Leipz. allgem. mus. Z. S. 441, (auch nachgedruckt in der Wiener allg. mus. Zeitg.) vorgeschlagen.

Aus eben diesem Gesichtspunkte betrachtet, sollte man auch wohl wünschen, dass Hr. Mälzel auf die Scale seines Metronomen da, wo z. B. 60 steht, wo seine Schläge grade so lang sind, wie die eines einfachen Pendels von 38″, oder 1 Metr., auch hingeschrieben haben möchte: 38″, oder: 1 Metr., — da wo 100 steht, auch 14″, oder 0,38 Metr, — bei 80 auch 55″, oder 1,43 Metr., u. s. w. Seine Maschine würde dadurch, den weiteren Vortheil gewähren, dass sie alsbald zum Erkennen sowohl eines, nach Quoten einer Zeitminute angegebenen Tempo, als auch eines nach Pendellängen bezeichneten, dienen könnte; und eben so könnte die also eingerichtete Maschine dem Tonsetzer dienen, um sein beabsichtetes Tempo mittels derselben alsbald, und ohne einer Reductionstabelle zu bedürfen, nach Quoten der Minute und nach Pendellängen zugleich, anzugeben; so wie auch jeder Tonsetzer, welcher seine Tempi nach Pendellängen anzeichnet, dadurch sofort den Vortheil gewinnt, keineswegs allein denjenigen verständlich zu sein, welche einen mälzelschen Metronom vor sich stehen haben, sondern einem jeden der nur ein einfaches Fadenpendel zur Hand nehmen will.

Zum Schlusse, und als Beleg und Erläuterung der in den obigen Tabellen enthaltenen Angaben, mögen noch folgende Lehrsätze aus der Dynamik hier stehen.

1.) Pendel von gleicher Länge schwingen in gleichen Zeiten, wenn auch ihre Gewichte ungleich sind.

2.) Bei Pendeln von ungleicher Länge, verhalten sich die Zeiten, in denen sie schwingen, wie die Quadratwurzeln ihrer Länge: also die Länge der Pendel wie die Quadrate der Zeiten, in denen sie schwingen.

Darum muss ein Pendel, welches z. B. noch einmal so langsam schwingen soll, als das andere, viermal so lang sein, und umgekehrt nur $^1/_4$ so lang, um noch einmal so geschwind zu schlagen.

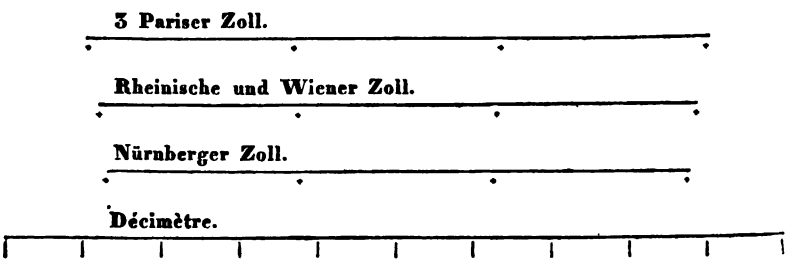
Darum ist z. B. nach der Tabelle auf Seite 91, Mzl. 56 = 44″, Mlzl. 112 aber = $^1/_4$ von 44″, also = 11″; — Mlzl. 50 ist = 55″, Mlzl. 100 aber = $^1/_4$ von 55″ = 13 $^3/_4$″ (oder kurzweg = 14″); — und nach der Tabelle auf Seite 92 ist Mlzl. 80 = 21,369″ Rh., Mlzl. 160 aber ist = $^1/_4$ von 21,369″, also = 5,342″; und Mlzl. 40 wäre = 4mal 21,369″, also = 85,476″. —

Mlzl. ♩ 120, oder ♩ 9,498″ Rh. wäre = Mlzl. ♌ 60, oder ♌ 37,992″ Rh.

Digitized by Google

Ausführlicher hatte ich diesen Gegenstand besprochen in der Leipz. allg. mus. Zeitg. v. J. 1813, No. 27, S. 441, — v. J. 1814, No. 27, S. 445; 1815, No. 5, S. 81, auch in der 1. Aufl. dieser Theorie 1. Bd. S. 119 und 2. Bd. S. 534 auch im Artikel Chronometer der Erschischen allgem. Encyklopädie der Wissenschaften und Künste, am Ende des Buchstaben C, woselbst ich auch eine Uebersicht der Geschichte der Chronometer vom Jahre 1698 an, bis auf die allerneueste Zeit geliefert habe.

Maasstäbe.



Der Unterschied der Zollmase ist, wie man sieht, so gering, dass es dem, auf S 94 unten, Bemerkten zufolge, fast nicht nöthig wäre, darauf zu achten.

III.) *Takteintheilung.*

§ LII.

Der Rhythmus besteht, wie wir gesehen, in einer Symmetrie verschiedener, theils grösseren, theils kleineren Zeitgruppen, die theils einander untergeordnet, theils sich wechselseitig gegenüber gestellt sind.

Das bekannteste Mas solcher Zeitgruppen ist das, was man einen Takt nennt, und in unserer Tonschrift durch Taktstriche abzugrenzen pflegt. Wir wollen daher, bei der Abhandlung des Rhythmus, von den Takten ausgehen.

Ein Takt ist also ein Mas mehrer Zeiten. Die Zeiten, woraus er besteht, heissen Takttheile oder Schläge. Die Takttheile werden unterabgetheilt

Digitized by Google

in Taktglieder; diese weiter in untergeordnete kleinere Zeittheile, u. s. f.

§ LIII.

Ein Takt hat entweder zwei, oder drei Zeiten oder Takttheile.

Sind immer zwei und zwei Zeiten in einem Takte enthalten, so erscheint die grade Taktart; die ungrade besteht in der Eintheilung der Takte in drei Takttheile.

Warum hier nur von Eintheilung in zwei, oder in drei Theile, Erwähnung geschieht, nicht aber auch von vier-, fünf-, sechs-, oder mehrtheiligen Takten? kommt weiter unten vor.

§. LIV.

Die Takttheile selbst können sowohl durch grössere, als durch kleinere Notengestalten vorgestellt werden; d. h. man kann, nach Belieben, entweder sogenannte halbe Noten als Takttheile gelten lassen, oder sogenannte Viertel, oder Achtel, oder auch ganze Noten, u. s. w.

Je nachdem auf diese Weise die Takttheile entweder durch die eine, oder durch die andere Notengattung abgebildet werden, entstehen verschiedene Unterarten von Takten.

Man pflegt dieselben durch die bekannten Zeichen $^2/_2$, $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$, u. dgl. anzudeuten.

Diese Bezeichnungsart, rhythmische Vorzeichnung genannt, beruht auf folgender Idee:

Die Vorzeichnung soll andeuten Erstens: ob der Takt zweitheilig, oder dreitheilig sei? und Zweitens: welche Notengattung darin Takttheile vorstelle? — Die Antwort auf beide Fragen wird durch zwei, in Gestalt

Digitized by Google

eines Bruches, übereinander gesetzte Ziffern gegeben. Die obere giebt Antwort auf die erste Frage, d. h. sie zeigt an, aus wie vielen Takttheilen die Takte bestehen. Die untere, als Antwort auf die zweite Frage, besagt, in welcher Notengestalt die Takttheile abgebildet sind. Die Bezeichnung $^2/_2$ heisst demnach: zweitheiliger Takt, dessen Takttheile in der Gestalt von sogenannten Zweitel- oder Halbennoten dargestellt sind; das Zeichen $^3/_2$ bedeutet dreitheiligen Takt, worin ebensolche Zweitelnoten als Takttheile gelten; $^3/_4$: dreitheiligen Takt, worin Viertelnoten die Takttheile vorstellen, u. s. w.

In früheren Zeiten bediente man sich, zur rhythmischen Vorzeichnung, anderer Zeichen:

○, ⊙, Φ, C, ₵, 2, 3, ♯, u. a. m.

deren Bedeutung sogar von Zeit zu Zeit gewechselt hat, und dadurch schwankend geworden ist. Heut zu Tage werden nur noch einige derselben gebraucht, wie in der nachstehenden Aufzählung der verschiedenen Taktarten vorkommen wird.

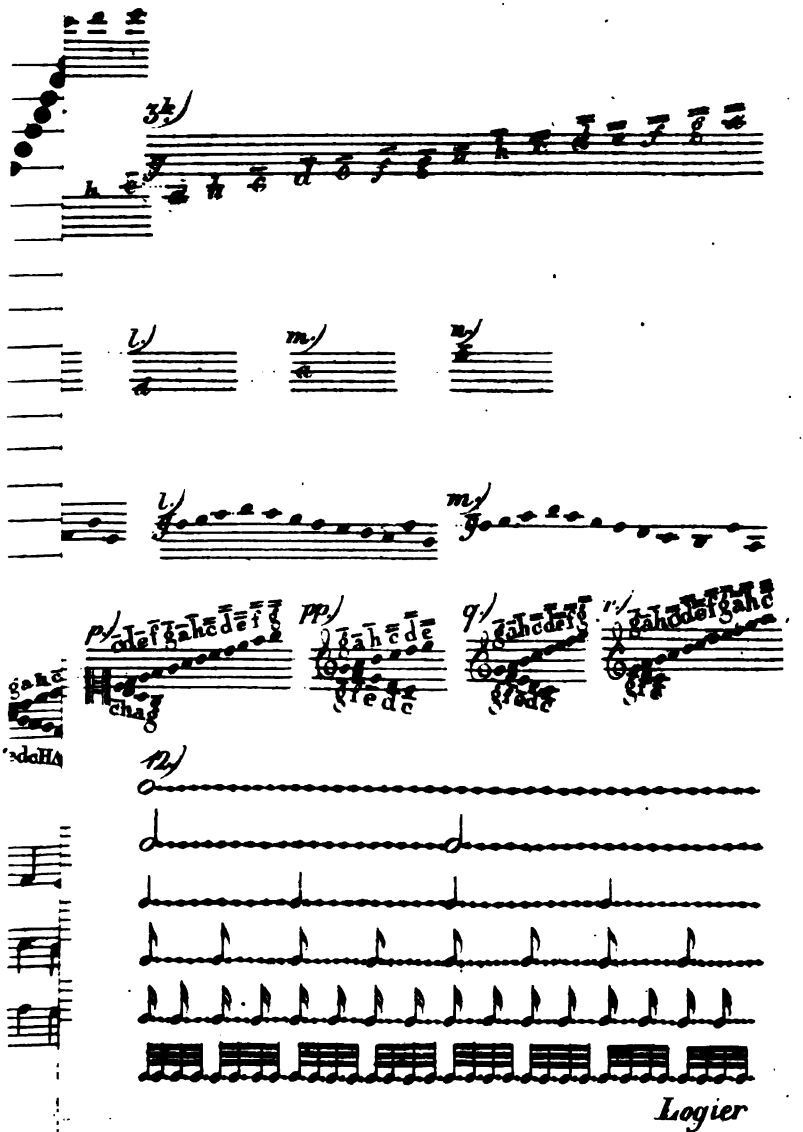
A.) *Grade Taktarten.*

§. LV.

Die einfachste, und der üblichen Noteneintheilung und Benennung der Notengeltungen am besten entsprechende grade Taktart entsteht, wenn man die zwei Takttheile oder Takthälften durch sogenannte halbe Noten vorstellt. Die sogenannte Ganze stellt dann wirklich einen ganzen Takt vor; Viertelnoten sind Viertheile des Taktes, u. s. w.
13 n. Siehe Fig. 13 n. Diese Taktart heisst darum auch ganz mit Rechte Zweizweiteltakt.

Digitized by Google

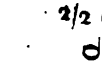
Taf. 1. zur S. 96.



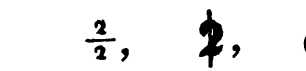
Logier

Digitized by Google

Digitized by Google



Sie wird vorgestellt durch das Zeichen $^2/_2$; nicht selten auch durch eine durchstrichene grosse Ziffer 2; oder durch ein senkrecht durchschnittenes C (einen durchstrichenen Halbzirkel):



Die beiden letzteren Zeichen werden jedoch oft auch für den grossen Allabrevetakt gebraucht, welchen wir im § LVII kennen lernen.

Der $^2/_2$-Takt wird zuweilen auch Allabrevetakt genannt; indessen thäte man wohl, ihn wenigstens jederzeit durch den Beisatz: kleiner Allabrevetakt, von dem ebenerwähnten grossen, eigentlichen Allabrevetakte zu unterscheiden.

§ LVI.

Man kann aber die Takttheile eines zweitheiligen Taktes, statt durch halbe Noten, auch durch zwei sogenannte Viertelnoten bezeichnen; und so entsteht der Zweivierteltakt. Fig. 13 *o*. 13 *o*.

Das Zeichen dieser Taktart ist: $^2/_4$, weil ein solcher Takt aus zwei sogenannten Viertelnoten besteht; es ist aber eine uneigentliche Bezeichnung, weil die sogenannten Viertel hier eigentlich Hälften sind.

Ebendarum passen die teutschen Namen Viertel, Achtel, u. s. w. hier nicht mehr: denn die sogenannte Halbe ist hier der ganze Takt, die Viertelnote ist der halbe, u. s. w.

Digitized by Google

Der Zweiachtel-, und der Zweisechzehnteltakt erklären sich, nach allem Obigen, leicht von selbst. Jener entsteht, wenn man die Takttheile
15 p. durch sogenannte Achtelnoten vorstellt; Fig. 15 *p.* Er ist wenig gebräuchlich. Uebrigens ist das vom $^2/_4$-Takte Gesagte leicht auf diesen anzuwenden, so wie auf den noch seltneren $^2/_{16}$-Takt.

§ LVII.

Man kann die Takttheile eines zweitheiligen Taktes, nach Belieben, auch durch grössere Noten als durch Halbe bezeichnen, nämlich durch *semibreves*, sogenannte ganze Noten: Zweieinsel- oder grosser Alla-Breve-Takt.

Das Zeichen dafür ist entweder $\frac{2}{1}$, oder ein durchstrichener ganzer Zirkel, oder auch eine grosse Ziffer 2, oder, noch bezeichnender, eine solche, aber durchschnittene Ziffer:

$\frac{2}{1}$, Φ, 2, 2̸.

Manchmal wird er auch durch das, mehr dem Zweizweiteltakte eigene Zeichen 𝔠 vorgebildet; oder gar durch ein undurchstrichenes C; welches letztere Zeichen aber mehr dem Viervierteltakte angehört, den wir weiter unten kennen lernen.

Diese Taktart verdient ihren Namen Allabrevetakt darum mit mehr Recht, als der vorhin angeführte kleine, weil eine Brevis grade einen solchen Allabrevetakt ausmacht.

Digitized by Google

B.) *Ungrade Taktarten.*

§ LVIII.

Ungrader Takt ist, der aus drei Takttheilen besteht.

Wählt man, zur Bezeichnung solcher drei Takttheile, sogenannte halbe Noten, so entsteht der Dreizweiteltakt: $^3/_2$. Eine punktirte ganze Note stellt hier die Dauer des ganzen Taktes dar. Fig. 13 *q*. 13 *q*.

Bedient man sich, zur Bezeichnung der drei Takttheile, sogenannter Viertelnoten, so entsteht der Dreiviertelt akt: $^3/_4$. Fig. 13 *r*.

Sieht man Achtelnoten als Takttheile an, so hat man den $^3/_8$-Takt; Fig. 13 *s*; und auf ähnliche Art erklärt sich der nicht mehr übliche $^3/_{16}$-Takt. *s*.

Will man die drei Takttheile durch recht grosse Noten, durch sogenannte ganze, vorstellen, so entsteht dadurch der Dreieinseltakt, welcher selten mehr vorkommt. Er wird angezeigt durch $^3/_1$, oder durch eine grosse 3.

Nach der üblichen Eintheilung unserer Notengeltungen, giebt es gar keine Note, welche einen dreitheiligen Takt an Einem Stücke vorstellte (§ XLIX), und überhaupt passen die Namen: halbe Note, Viertel, u. s. w., wie auch hier leicht einzusehen, auf alle ungrade Taktarten nur ganz uneigentlich, und eben so wenig die Benennungen und Bezeichnungen: Dreizweitel, $^3/_4$, $^3/_8$, u. s. w., indem z. B. beim $^3/_2$-Takte die sogenannten Zweitel eigentlich Drittel sind, und eben so im $^3/_4$-Takte die Viertel, u. s. w.

Digitized by Google

C.) *Unterabtheilung der Takttheile.*

§ LIX.

Die Takttheile eines jeden Taktes lassen sich selbst wieder weiter in zwei, oder in drei Unterabtheilungen zerfällen.

13 *g*—*m*. Die Figuren 13 *g* bis *m* enthalten grade Unter-
g, *h*, *i*. abtheilungen, und zwar *g*, *h*, *i* grade Unterabtheilungen grader Takttheile, *k*, *l*, *m* aber grade Unterabtheilungen ungrader Takttheile.
k, *l*, *m*.

§ LX.

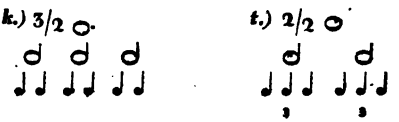
Ungrade Unterabtheilungen findet man von
13 *t*—*z*. *t* bis *z*, und zwar ungrade Unterabtheilungen grader
t, *u*, *v*. Takttheile bei *t*, *u*, *v*; ungrade Unterabtheilungen
w, *x*, *z*. ungrader Takttheile aber bei *w*, *x* und *z*.

Da, wie wir bereits § XLIX, Seite 85, bemerkten, unsere Notenschrift keine Notengestalt kennt, welche das Drittheil einer anderen Note vorstellte, so giebt es auch keine, um solche ungrade Unterabtheilung eines Takttheiles vorzustellen; sondern man muss sich, nach § XLIX, Seite 86, damit behelfen, drei Noten, deren zwei sonst den Werth einer grösseren ausmachen würden, durch Beischreiben einer Ziffer 3 auf den Werth
t. von Zweien herabzuwürdigen. Um z. B. in Fig. 13 *t*
w. und *w* die Drittheile, in welche jede halbe Note zerfällt, vorzustellen, hat man kein anderes Zeichen, als sogenannte Viertelnoten, deren nun drei eine Halbe vorstellen, und folglich drei Viertel ein Halbes gelten müssen. Eine solche kleine Gruppe von drei sogenannten Viertelnoten nennt man dann eine Vierteltriole, eine Triole, (eine Gedritte, eine Drei, Dreizahl von Viertelnoten, italienisch *Terzina*) Eben so erkennt man in Fig. *u* und *x* Achteltriolen, und bei *v* und *z* Sechzehnteltriolen.
u, *x*.
v, *z*.

Digitized by Google

§ LX ½.

Man wird übrigens bemerken, dass manche der bis hierher aufgezählten Eintheilungen einander in gewisser Hinsicht sehr ähnlich sind, und beinahe Eins und Dasselbe zu sein scheinen. Denn so besteht z. B. der $^3/_2$-Takt bei Fig. 13 *k*, grade so, wie der $^2/_2$-Takt bei *t*, aus sechs sogenannten Viertelnoten; 13 *k*. *t*.



Eben so sieht man bei *l* grade wie bei *u* sechs Achtelnoten den Takt ausfüllen, und auf gleiche Weise bei *m* eben so wie bei *v* sechs Sechzehntel. *l*, *u*. *m*, *v*.

Bei etwas näherer Betrachtung wird man jedoch sogleich bemerken, dass die Eintheilung bei *k*, *l*, *m* im Grunde doch eine wesentlich andere ist, als die bei *t*, *u*, *v*. Denn bei *k* sind die 6 Viertelnoten grade Theile oder Hälften ungrader Takttheile, bei *t* aber sind sie ungrade Theile, Drittel, von graden Takttheilen; — bei *k* machen je zwei Viertelnoten eine der drei halben Noten aus, welche die Takttheile vorstellen; bei *t* aber machen je drei Viertelnoten einen solchen Takttheil aus. Auf gleiche Weise unterscheidet sich, wie man ohne weitere Erklärung sieht, *l* von *u*, und *m* von *v*. *k*, *l*, *m*. *t*, *u*, *v*; *k*. *t*. *k*. *t*. *l*, *u*. *m*, *v*.

Noch eine andere wesentliche Verschiedenheit liegt in der ganz verschiedenen Vertheilung des Zeitgewichtes oder Accentes, worauf wir bald zurückkommen werden. (§ LXVII.)

§ LXI.

Auf ähnliche Weise wie wir, im Vorstehenden, Takttheile sich in kleinere Zeittheile zergliedern sahen, lassen sich diese letzteren auch wohl noch weiter, in wieder kleinere Zeiten, grade, oder ungrade, zerfällen.

In Fig. 14 *a* und *b* ist jede Viertelnote wieder weiter in zwei Achtelnoten zerfällt. 14 *a*, *b*.

Digitized by Google

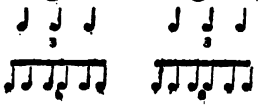
14 c, d. In Fig. 14 *c* und *d* zerfällt jede Viertelnote der Vierteltriolen wieder in zwei Achtelnoten.

e, f. In Fig. 14 *e* und *f* ist jedes Viertel in eine Achtel-
g, h. triole unterabgetheilt, und bei *g* und *h* sogar jede Viertelnote der Vierteltriolen wieder in eine Achteltriole.

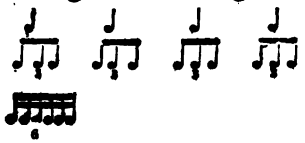
Noch weitere Unterabtheilungen, z. B. in Sechzehntelnoten, in Sechzehnteltriolen und Sextolen, sind
a, e. in den Figuren 14 *a* und *e* angedeutet.

c. Auch hier wird man den Fall Fig. 14 *e* nicht mit
e. 14 *c* verwechseln.

14 e) 2/2 Takttheile



14 e) 2/2 Takttheile



In beiden sieht man zwar zwölf sogenannte Achtel den Takt ausfüllen; aber diese Achtelnoten sind
e. bei *e* ungrade Theile, Drittel, von graden Theilen,
c. von den vier Vierteln; bei *c* hingegen erscheinen die sogenannten Achtel als grade Theile, Hälften, von ungraden, von den drei Viertelnoten einer Vierteltriole. Bei *e* machen je drei Achtelnoten ein wirk-
e liches Viertel; bei *c* aber machen je zwei Achtelnoten
c. eine der drei Viertelnoten einer Vierteltriole aus. Das
a, b. Beispiel Fig. 15 *a*, in Vergleichung gegen *b*, wird den Unterschied noch anschaulicher zeigen. (Vergl. § LX 1/2.) Auch hier liegt übrigens noch eine andere, ganz wesentliche Verschiedenheit in der verschiedenartigen Vertheilung des Zeitgewichtes, worauf wir zurückkommen werden. (§ LXVII.)

§ LXII.

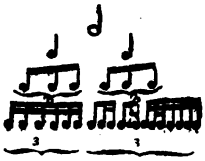
Aus dem im § XLIX, und von § LX bis hierher Angeführten, haben wir gesehen, wie man der, im § XLIX gerügten Einseitigkeit unserer Noteneintheilungs-Art bei vorkommenden ungraden Unterabtheilungen, möglichst nachzuhelfen sucht, durch Triolen,

Digitized by Google

Quintolen, Sextolen und dgl. Das Nachhelfen durch solche Behelfe und Surrogate bleibt aber freilich immer unvollkommen. So lang eine Note in drei, oder sechs gleichförmige Theile zerlegt werden soll, geht wohl Alles gut; so wie aber etwas Mehres verlangt wird, wird die Bezeichnung leicht verwickelt, und fast verworren; z. B. man wollte eine Note einer Triole punktiren, oder pausiren, Fig. 16 *i*, *k*, oder nur eine oder zwei davon in Hälften zerspalten, Fig. 17 *i*, *k*, oder zwei davon in Eine Note zusammenziehen, Fig. 18 *i*, *k*. Noch krauser würde die Eintheilung, wenn man gar jede Note einer Triole wieder in drei Teile zerspalten wollte, Fig 14 *g*, *h*, u. s. w., oder etwa bei Fig. 19 *a*.

16 *i*, *k*. 17 *i*, *k* 18 *i*, *k*. 14 *g*, *h*. 19 *a*.

Glücklicherweise kommen solche verwickelte Unterabtheilungen nur selten, (nur zuweilen in sehr langsamen Sätzen) vor. Eine jedesmal darüber gesetzte Verbindungsklammer ⁓, mit der Ziffer 3, würde wenigstens zur Verständlichkeit sehr dienlich sein, indem dadurch dem Leser jedenfalls bestimmt auf den ersten Blick zu verstehen gegeben wird, dass die also bezeichnete Notenfigur zunächst dreitheilig sei; z. B.



§ LXII ½.

Eine eigene Art von Unbestimmtheit und Zweideutigkeit für das Auge des Lesers entsteht auch zuweilen daraus, dass man zwei kleine Triolen, der Bequemlichkeit des Schreibens wegen, nicht jede abgesondert, sondern durch die sogenannten Geltungsstriche oder Rippen zusammengezogen, zu schreiben pflegt, nämlich so statt so . Ist freilich, wie hier, über jede Triole eine Ziffer 3 geschrieben, so ist keine Zweideutigkeit vorhanden; allein auch diese Ziffern werden zuweilen weggelassen, z. B.

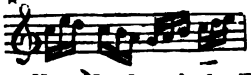
Digitized by Google

J.

und dann bleibt es für das Auge unbestimmt, ob hier vier Sechzehnteltriolen, oder aber, was wohl auch möglich wäre, zwei in Sechzehntelnoten unterabgetheilte Achteltriolen, gemeint seien

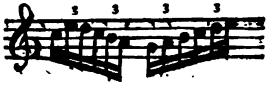
K. oder *L.*

Letzteres ist freilich das minder Gewöhnliche, (weil, wie schon im vorigen § erwähnt, weitere Zerfällungen von Triolennoten nur seltener vorkommen) und demnach ist in solchen Zweifelsfällen allemal die erstere Bedeutung, als die gewöhnlichere, anzunehmen, und obige Figur *J* also als aus vier Sechzehnteltriolen bestehend zu lesen, also so wie *K*, und nicht wie *L*. Sicherer und unzweideutiger bleibt es aber immer, wo solcher Zweifel eintreten kann, niemal zwei Triolen so wie oben bei *J*, *K*, oder *L*, durch die Geltungstriche aneinandergekoppelt zu schreiben, sondern lieber jede getrennt, wie hier bei *LL*,

LL,  oder, wenn man es dennoch

thut, allemal über jede Triole eine Ziffer 3 zu setzen, wie oben bei *K*.

Statt solcher ganz unzweideutigen Schreibweise findet man aber in solchen Fällen häufig auch die Ziffer 6 statt zweier Ziffern 3 gebraucht;

M. statt *N.* 

und nennt dann solche Figuren Sextolen, (ital. *Sestola.*) Diese Schreibweise ist jedenfalls wenigstens nicht ganz eben so unzweideutig, wie die oben erwähnte letztere, indem die Ziffer 6 nicht selten auch als Zeichen einer in 6 Theilchen gespaltenen Triole wie obige Fig. *L*, gebraucht wird, und dadurch so-

Digitized by Google

wohl diese Ziffer 6, als auch der Name Sextole, zweideutig geworden ist,

Anmerkung.

Ich selbst hatte, in der älteren Auflage, den Ausdruck Sextole in dieser letzteren Bedeutung als gebräuchlicher angenommen, nämlich als eine in sechs Noten zerspaltene Triole; allein passender und consequenter ist es allerdings, den Namen Sextole und die Ziffer 6 als Bezeichnung eines Triolenpaares zu nehmen, (so, dass z. B. eine Achtelsextole sich zur Achteltriole verhalte wie der $^6/_8$-Takt zum $^3/_8$-Takt;) eine in sechs Noten zerfällte Triole aber nicht Sextole, sondern nach wie vor Triole zu nennen, und mit 3, nicht aber mit 6, zu bezeichnen, welches beides auch folgerechter mit dem zusammentrifft, was am Ende des § LXXVII und Ende § LXII erwähnt wird. Ja, in der That ist diese Bedeutung auch die mehr gewöhnliche.

D.) *Bemerkungen über die bisher erwähnten verschiedenen Taktarten.*

§ LXIII.

Ueberblickt man die bisher durchgangenen Taktarten, so findet man, dass alle graden, der $^2/_1$-Takt, der $^2/_2$-, der $^2/_4$-Takt u. s. w. im Grunde nur Eines und Dasselbe unter verschiedenen Gestalten oder Darstellungsformen sind, je nachdem man nämlich sogenannte ganze, halbe, oder Viertelnoten u. s. f. zur Bezeichnung der Takttheile wählt; und eben so sind die verschiedenen ungraden Takte eigentlich nur Spielarten Einer Gattung, nur verschiedene Arten, eine und dieselbe Sache durch Zeichen vorzustellen.

§ LXIV.

Es ergiebt sich hieraus, dass in einer Taktart, worin die Takttheile durch grosse Notengestalten dargestellt sind, solche grosse Noten, unter sonst gleichen Umständen, eben so geschwinde gehen, wie kleinere Noten in denen Taktarten, wo die Takttheile unter kleineren Gestalten vorgestellt sind. Da z. B. im $^2/_2$-Takt die Halben grade das vorstellen, was im $^2/_4$-Takte die Viertelnoten, — die Viertel in jenem grade das,

Digitized by Google

was in diesem die Achtelnoten, — die Achtel in jenem, was in diesem die Sechzehntel, u. s. w., so gehen ebendarum in jenem die Halben auch eben so schnell, wie in diesem die Viertel, u. s. w.

§. LXV.

Eben darum scheint es am Ende wohl gar gleichgültig, welche Art zu schreiben man wähle: jedes Tonstück im $^2/_4$-Takte könnte eben so gut im $^2/_2$-Takte geschrieben sein, als im $^2/_1$-, oder $^2/_8$-Takt, u. s. w.

An sich selber ist dies freilich also; — allein man ist übereingekommen, dass der $^2/_2$-Takt eine etwas andere Art von Vortrag erhält, als der $^2/_4$-, oder gar $^2/_8$-Takt, — der $^3/_2$-Takt einen anderen als der $^3/_8$-Takt; und zwar so, dass ein Tonstück einigermasen leichter und sanfter vorgetragen wird, wenn es in kleineren Noten geschrieben, oder, mit anderen Worten, je grösser der Nenner, die untere Ziffer des Bruches ist; und desto gewichtiger und derber, je grösser die Notengattung; dass also z. B. die Viertelnoten im *Allegro* anders vorgetragen werden, als die Sechzehntel im *Adagio*; obgleich letztere ungefähr eben so geschwinde gehen als jene.

In dieser Hinsicht giebt die Verschiedenheit der Taktbezeichnungen dem Tonsetzer wieder ein Mittel mehr an die Hand, den Charakter einigermasen anzudeuten, in welchem er sein Tonstück vorgetragen haben will; und darum ist es nicht unwichtig, die passendste Taktbezeichnung zu wählen. Die älteren Tonsetzer hielten so sehr hierauf, dass man bei ihnen wohl zuweilen $^2/_{16}$-, und $^3/_{16}$-Takt findet.

IV.) *Zeitgewicht, Taktgewicht.*

§ LXVI.

Die Symmetrie der genau abgemessenen Länge der Zeiten ist es aber nicht allein, was die Wesenheit und den eigenthümlichen Reiz der rhythmischen Ordnung ausmacht: sondern unser inneres Gefühl fügt

Digitized by Google

noch etwas Eigenes hinzu. Wir legen nämlich, gleichsam unwillkürlich, auf die erste Zeit jeder kleineren oder grösseren Gruppe innerlich mehr Gewicht, als auf den folgenden, oder auf die zwei folgenden Zeittheile, so dass der symmetrischen Folge gleicher Zeitlängen, ein symmetrischer Wechsel grösseren und geringeren inneren Gewichtes der Zeiten entspricht, welcher dem Ganzen Bestimmtheit, Leben und Bedeutung giebt.

Die auf solche Art mehr, oder weniger merklich benachdruckten Zeiten nennt man: **schwere**, und **leichte Zeiten**. Man gebraucht dafür auch die Ausdrücke: **gute**, und **schlechte**, — **starke**, und **schwache**, — auch wohl **lange**, und **kurze Zeit**, (entlehnt von innerlich langen, oder kurzen Sylben in der poetischen Metrik) — zum Theil auch die Namen **Niederschlag**, und **Aufschlag**. (§ LXXXVIII.)

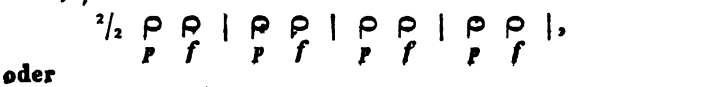
Es ist in unserer Notenschrift üblich, den Taktstrich allemal unmittelbar vor eine schwerere Zeit zu setzen, oder mit anderen Worten, den Takt als mit dem schwereren Takttheile anfangend zu betrachten.

In jedem zweitheiligen Takte folgt also nach einem schweren Takttheile ein leichter; im dreitheiligen aber folgen nach einem schweren **zwei** leichte. So ist z. B. im $^2/_2$-Takte die erste halbe Note schwer, die zweite aber leicht; und im $^3/_2$-Takte die erste schwer, und leicht sind die zweite und dritte;

Was hier von schweren und leichten Takttheilen gesagt wird, ist übrigens nicht so zu verstehen, als müsse ein sogenannter schwerer oder starker Taktheil immer wirklich gewichtiger und stärker (mehr *forte*)

Digitized by Google

vorgetragen werden, als die sogenannten leichten oder schwachen; es ist hier vielmehr von einer inneren Gewichtigkeit die Rede, welche der rhythmische Sinn von selbst jeder schweren Zeit beilegt. — Indessen ist doch so viel wahr; dass es dem Gefühle eine Art von Stoss oder Ruck versetzt, wenn, umgekehrt, eine leichtere Zeit durch grössere äussere Tonstärke vor der innerlich schwereren ausgezeichnet wird, z. B.



31. u. dgl. (Siehe auch Fig. 31.)

§ LXVII.

So, wie von zwei oder drei zusammen gehörenden Takttheilen, der erste immer schwerer ins Gehör fällt, als der oder die folgenden, so findet auch rücksichtlich der Taktglieder, und kleineren untergeordneten Zeittheile und Theilchen unter sich selbst, eine ähnliche Verschiedenheit des inneren Gewichtes statt.

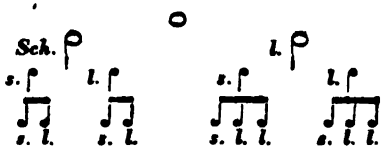
Daher ist z. B. im 2/2-Takte mit grader Unter-
15 g. abtheilung, Fig. 15 g, das erste Viertel am schwersten,

das dritte minder schwer, doch schwerer als das zweite und vierte: bei ungrader Unterabtheilung aber,
t. Fig. 15 t, das erste und vierte schwerer als das zweite und dritte, fünfte und sechste.

Digitized by Google

Eben so sind im $^3/_2$-Takte, bei grader Unterabtheilung, Fig. 13 *k*, das zweite, vierte und sechste Viertel leichter als das erste, dritte und fünfte; bei ungrader Unterabtheilung, aber Fig. 13 *w*, sind das erste, vierte und siebente schwerer als das zweite und dritte, fünfte und sechste, achte und neunte. (Vergl. § LXI am Ende.) 13 *k*. *w*.

Eben so lassen sich auch unter den noch weiter untergeordneten Zeittheilchen, immer schwerere von leichteren unterscheiden. (Vergl. § LX $^1/_2$, LXI und LXII $^1/_2$.)



V.) *Höhere Rhythmen.*

A.) *Begriff.*

§ LXVIII.

Wir haben bisher gesehen, wie Takttheile sich, paarweise, oder dreiweise, zu Takten, als Ganzen, zusammen gruppiren, und abwärts sich in kleinere Zeittheile spalten, und wie solchergestalt unter den Zeiten eines Taktes, bis in die kleinsten Unterabtheilungen herab, eine symmetrische Gliederung entsteht.

Es giebt aber auch noch eine höhere Symmetrie. So wie nämlich Zeittheile zusammen kleine Gruppen bilden, so können auch mehre Gruppen zusammengefasst erscheinen, als Theile einer grösseren, eines grösseren oder höheren Rhythmus, eines Rhythmus höherer Ordnung.

Digitized by Google

Man kann auch noch weiter gehen, und einem solchen grösseren Rhythmus wieder einen gleichen zweiten oder dritten an die Seite setzen, so dass diese zwei oder drei zusammen einen wieder höheren Rhythmus bilden. So machen z. B. in folgendem Satze

je zwei Takte zusammen, einen kleinen Rhythmus aus; diese vier Rhythmen bilden, je zwei und zwei zusammen, wieder zwei Rhythmen höherer Gattung, und diese zwei selber stehen sich hinwiederum so ähnlich gegenüber, dass sie zusammen Einen Hauptrhythmus ausmachen. Ein solcher ist in der Tonsprache ungefähr eben das, was ein Sensus in der Wortsprache, oder wie ein Vers, oder etwa eine Strophe, in der
20—24 Metrik. — Siehe auch Fig. 20 bis 24.

§ LXIX.

Die Gliederung der grösseren Rhythmen ist eine mehr ins Grosse gehende Symmetrie, übrigens der des Taktbaues völlig ähnlich, nur Alles nach grösserem Masstabe. Wie der Takt aus zwei oder drei Takttheilen besteht, so bilden zwei oder drei Takte die Theile eines grösseren Rhythmus, und mehre solche Rhythmen sind wieder Theile einer noch höheren Gruppe.

Darum unterscheiden sich in solchen höheren Rhythmen die Takte, rücksichtlich ihres grösseren, oder geringeren inneren Gewichtes, eben so von einander, wie die Takttheile unter sich; d. h. es heben sich schwere Takte vor leichteren heraus, wie, unter

Digitized by Google

den Takttheilen, die schwereren sich vor den leichteren herausheben.

B.) *Arten.*

§ LXX.

Wie wir Takte bald aus zwei, bald aus drei Theilen sich zusammensetzen, und auf diese Art grade, und ungrade Takte, entstehen sahen, eben so kann auch ein grösserer Rhythmus bald ein grader, bald ein ungrader sein, je nachdem er bald aus einer graden, bald aus einer ungraden Anzahl grader, oder ungrader Gruppen gebildet ist.

Es giebt daher Rhythmen

A.) von einer graden Anzahl grader Gruppen, z. B. Fig. 20,					20.
B.) — — — — ungrader — ; Fig. 21 *a*;					21 *a*.
C.) — — ungraden — grader — , Fig. 22 *a*,					22 *a*.
D.) — — — — ungrader — . Fig. 23, 24 *a*.					23, 24 *a*.

Die Benutzung der unter *C.)* und *D.)* erwähnten, bis jetzo seltener gebrauchten Rhythmen könnte den Tonsetzern wohl zuweilen als ein Mittel dienen, neu zu sein, ohne dadurch gesucht oder bizarr zu werden; denn man wird nicht läugnen, dass die Beispiele 22 *a*, 23, 24 *a*, so rund und so symmetrisch klingen, als jeder andere grade Rhythmus. Wäre dies nicht, so würden sie nicht Volkslieder geworden sein. 22 *a*. 23, 24 *a*.

VI.) *Zusammengesetzte Taktarten.*

§ LXXI.

Eben weil der Bau eines grösseren Rhythmus eigentlich das im Grossen ist, was der Taktbau im Kleineren, und mehre Takte sich zu einem höheren Rhythmus gruppiren, wie Takttheile zu einem Takte, jener also gleichsam ein Takt höherer Ordnung oder grösserer

Digitized by Google

Gattung ist, so schreibt man ihn zuweilen auch wirklich in Gestalt eines grossen oder zusammengesetzten Taktes: d. h. statt nach jedem einfachen Takte einen Taktstrich zu setzen, setzt man einen solchen nur je nach zwei, oder mehren Takten, und lässt die dazwischen liegenden Taktstriche aus. Z. B. der auf Seite 110 abgebildete, aus zweitaktigen Rhythmen bestehende Satz lässt sich auch folgendermasen schreiben:

wodurch also ein $^4/_2$-Takt entsteht. Eben so könnte
a. die unter Fig. 21 *a* im $^2/_4$-Takte geschriebene, aus zweitaktigen Rhythmen bestehende Minuette, darum
b. auch so geschrieben werden wie Fig. 21 *b*: in Takten von sechs Viertelnoten, also im $^6/_4$-Takt.

24 *a.* Auf ähnliche Art könnte man den, als Fig. 24 *a* im $^3/_8$ Takte geschriebenen, aus dreitaktigen Rhythmen bestehenden Tanz, auch wohl als aus grossen Takten
b. bestehend schreiben, wie Fig. 24 *b*, woselbst dann zusammengesetzte Takte von neun Achtelnoten er-
b, a. scheinen: $^9/_8$-Takt. Vergl. auch Fig. 22 *a* und *b*.

Dieser Ansicht haben unsere zusammengesetzten Taktarten ihre Entstehung zu danken. Ihr Wesen wird nunmehr leicht erkannt werden.

§ LXXII.

Jeder aus 2 oder 3 zwei- oder dreitheiligen Takten zusammengesetzte Takt, besteht als solcher aus wenigstens vier, oder sechs, oder neun Takttheilen. Der
21 *b.* in Fig. 21 *b* vorgestellte, aus zwei dreitheiligen Takten zusammengefügte, hat sechs Takttheile. Der in

Digitized by Google

Fig. 24 *b* hat deren neun, weil er aus drei dreitheiligen Takten zusammengesetzt ist. 24 *b*

Dabei besteht aber ein solcher zusammengesetzter Takt doch immer wieder nur aus zwei, oder drei Haupttheilen; indem jeder der, unter der Gestalt eines zusammengesetzten Taktes verbundenen, zwei oder drei einfachen, jezt einen Haupttheil des, nach grösserem Masstabe gemessenen, zusammengesetzten Taktes vorstellt.

Auch findet unter diesen also zusammengefügten Takttheilen oder Haupttheilen des Taktes noch dasselbe Verhältnis von Gewichtverschiedenheit statt. (§ LXVI.) Derjenige einfache Takt, welcher zuvor der schwerere war, erscheint in der Zusammenfügung als schwerer Haupttheil, und die zuvor leichten Takte werden leichte Haupttheile; eben so bleibt auch das Verhältnis der Takttheile unter sich auch bei der Zusammenziehung dasselbe.

Jeder zusammengesetzte Takt hat demnach mehr als Einen schweren Takttheil, aber nur Einen schweren Haupttheil, und der schwere Takttheil des schweren Haupttheiles ist der schwerste von allen. In Fig. 21 *b* sind sechs Takttheile; darunter befinden sich zwei schwere (das erste und das vierte Viertel), aber doch nur zwei Haupttheile, deren erster schwerer ist als der zweite; und darum ist denn auch das erste Viertel, (der erste schwere Haupt-Takttheil,) schwerer als das vierte (der zweite Haupt-Takttheil.) 21 *b*

§ LXXIII.

Nach der bisherigen Betrachtung der Eigenthümlichkeit und Beschaffenheit des zusammengesetzten Taktes im Allgemeinen, gehen wir zur Aufzählung der verschiedenen Gattungen zusammengesetzter Takte über.

Digitized by Google

Wir betrachten also, im Einklange mit der, S. 111 aufgestellten Eintheilung, die Zusammensetzungen

A.) von einer graden Anzahl grader Takte,
B.) — — — — ungrader — ;
C.) — — ungraden — grader — ,
D.) — — — — ungrader — :

und zwar erst die einmal, (aus zwei oder drei einfachen, Takten) zusammengesetzten Taktarten, dann

E.) die mehrfach zusammengefügten, und endlich wollen wir

F.) Bemerkungen über diese verschiedenen Taktarten anhängen.

A.) *Grade Zusammensetzungen grader Takte.*

§ LXXIV.

Zwei zweitheilige Takte, durch Auslassung des zwischen ihnen stehenden Taktstriches in Einen Takt zusammengezogen, geben einen viertheiligen; und zwar geben

Zwei solchergestalt zusammengezogene $^2/_2$-Takte den sogenannten grossen ganzen Takt, $^4/_2$, wo nämlich vier sogenannte halbe Noten die Takttheile
13 *a.* vorstellen, Fig. 13 *a*,

und welcher auch durch das Zeichen eines ganzen, nicht durchstrichenen Zirkels, ○ oder ⊙, vorgestellt wird. Nach dem S. 113 Gesagten, sind hier der erste und der dritte Takttheil die Haupttakttheile, und eben darum auch die schwersten; und zwar der erste der schwerste von allen, beide aber schwerer als die übrigen.

Digitized by Google

Zwei aneinandergefügte $^2/_4$-Takte geben den sehr gewöhnlichen Viervierteltakt, Fig. 13 *b*, welchen man entweder durch: $^4/_4$, oder durch das Zeichen C andeutet. 13 *b*.

Zwei $^2/_8$-Takte in Einen Takt gezogen, würden einen $^4/_8$-Takt geben, Fig. 13 *c*, und zwei $^2/_{16}$-Takte gäben $^4/_{16}$-Takt. 13 *c*.

Der $^4/_2$-Takt ist übrigens nur selten mehr gebräuchlich, und noch weniger der $^2/_8$- und der $^2/_{16}$-Takt.

B.) *Grade Zusammensetzungen ungrader Takte*

§ LXXV.

Zwei dreitheilige Takte in Eins zusammengezogen, bilden einen sechstheiligen; und zwar geben

Zwei zusammengezogene $^3/_2$-Takte einen $^6/_2$-Takt, der aber wenig mehr gebräuchlich ist. Fig. 13 *d*. 13 *d*.

Zwei $^3/_4$-Takte geben $^6/_4$-Takt, Fig. 13 *e*, und 21 *b*; und zwei $^3/_8$-Takte den bekannten $^6/_8$-Takt, Fig. 13 *f*. 13 *e*, 21 *b* 13 *f*.

Zwei $^3/_{16}$-Takte würden einen $^6/_{16}$-Takt geben.

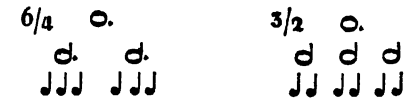
Diese, aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten, Taktarten sind ebendarum, weil sie zunächst aus zwei dreitheiligen Gruppen bestehen, ihren Haupttheilen nach allemal als grade zu betrachten. Die zwei Haupttakttheile sind: der erste Takttheil der ersten, und der erste der zweiten Takthälfte, also der erste und vierte Takttheil; diese beiden sind daher auch die schwersten, und zwar der erste der schwerste von allen, beide aber schwerer als die übrigen.

§ LXXVI.

Aus dem eben Gesagten geht denn auch hervor, wie diese, aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten

Digitized by Google

Taktarten, von gewissen einfachen dreitheiligen, denen sie zum Theile ähneln, doch sehr wesentlich verschieden sind. Es gehen nämlich zwar z. B. auf einen solchen $^6/_4$-Takt, grade wie auf einen $^3/_2$-Takt, sechs Viertelnoten; (Vergl. Fig. 13 *e* mit *k*:) 13 *e*, *k*.



allein in jenem sind die Viertelnoten zu drei und drei gruppirt, in diesem aber zu zwei und zwei; in diesem sind die Viertelnoten grade Unterabtheilungen (Hälften) ungrader Theile (der drei Halbennoten, der Taktdrittel;) im $^6/_4$-Takte hingegen sind die Viertelnoten ungrade Theile (Drittel) grader Theile (der zwei Takthälften). Im $^3/_2$-Takte sind je das erste, dritte, und fünfte Viertel schwerer, als das zweite, vierte, und sechste; im $^6/_4$-Takt aber je das erste und vierte schwerer, als das zweite und dritte, fünfte und sechste. Der $^6/_4$-Takt lässt sich in zwei Hälften theilen, deren jede mit einem schweren Takttheil anfängt; der $^3/_2$-Takt aber ist nicht in Hälften theilbar, ohne einen Takttheil in der Mitte durchzuschneiden.

Auf gleiche Art lässt sich der Unterschied des $^3/_4$-Taktes vom $^6/_8$-Takte leicht einsehen, Fig. 13 *l* und *f*, so wie auch der des $^3/_8$-Taktes vom $^6/_{16}$-Takte oder etwa des $^3/_1$-Taktes vom $^6/_2$-Takte. *l*. *f*.

C.) *Ungrade Zusammensetzungen grader Takte.*

§ LXXVII.

Wir haben bis jetzo zweierlei Gattungen von zusammengesetzten Takten dadurch erhalten, dass wir

Digitized by Google

entweder zwei zweitheilige, oder zwei dreitheilige Takte in Eins zusammenzogen, und dadurch grade Zusammensetzungen erzeugten. Nun kommt die Reihe an die ungraden.

Drei zweitheilige Takte, in Einen Takt gezogen, geben wieder einen sechstheiligen, da er aber aus drei Haupttheilen besteht, ungraden Takt. Die Taktarten dieser Gattung zeigen die Figuren 13 *aa*, *bb*, *cc*, und 22 *b*. 13 *aa*, *bb*, *cc*; 22 *b*.

Diese aus drei zweitheiligen Takten zusammengefügten sechstheiligen Taktarten sind zwar den im § LXXV erwähnten, aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten, darin ähnlich, dass sie, so wie diese, aus sechs Takttheilen bestehen (Vergl. Fig. 13 *d* mit *aa*, *e* mit *bb*, *f* mit *cc*, und 21 *b* mit 22 *b*); wesentlich verschieden sind aber beide darin, dass ein aus zwei dreitheiligen zusammengefügter Takt seinen Haupttheilen nach ein zweitheiliger, der hier befragliche aus drei zweitheiligen gebildete aber dreitheilig ist. Jener besteht aus zwei Gruppen, jede von drei Takttheilen; dieser aber aus drei Gruppen von zwei Theilen. In jenem sind der erste und der vierte Takttheil schwerer als der zweite und dritte, fünfte und sechste; in diesem aber der erste, dritte und fünfte schwerer als der zweite, vierte und sechste. (Vergl. § LXXVI.) 13 *d*, *aa*, *e*, *bb*, *f*, *cc*, 21 *b*; 22 *b*.

So sehr aber die eben erwähnten zweierlei Zusammensetzungen wesentlich verschieden sind, so tritt, bei der üblichen Bezeichnungsweise der Taktarten durch zwei, nach Art eines Bruches übereinander-

Digitized by Google

gesetzte Ziffern, allemal der Uebelstand ein, dass für beiderlei sechstheilige Taktarten doch einerlei Bezeichnung statt findet, nämlich für beide die Zeichen $^6/_2$, $^6/_4$, $^6/_8$, u. s. w.; und einer solchen, auf beide Gattungen passenden, Vorzeichnung kann demnach freilich niemand ansehen, welche von beiden verschiedenen Gattungen sechstheiligen Taktes damit gemeint sei.

Da indessen die Tonsetzer gewöhnlich nur von den aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten Taktarten Gebrauch zu machen pflegen, und fast nie von denen aus drei zweitheiligen, so kann man, so lang nicht der Gebrauch etwas Anderes einführt, ziemlich sicher annehmen, dass jede Vorzeichnung, deren obere Ziffer eine 6 ist, keine ungrade Zusammensetzung grader Takte, keine aus drei zweitheiligen, sondern eine aus zwei dreitheiligen Takten zusammengefügte Taktart zu verkünden pflegt. (Vergl. § LXXXII am Ende.)

D.) *Ungrade Zusammensetzungen ungrader Takte.*

§ LXXVIII.

Drei dreitheilige Takte in Eins gezogen, geben einen neuntheiligen, also in jeder Hinsicht ungraden: und zwar

Drei $^3/_2$-Takte einen $^9/_2$-Takt, der aber äusserst
13 *dd.* selten vorkommt. Fig. 13 *dd.*

Drei $^3/_4$-Takte einen $^9/_4$-Takt, welcher wohl statt
ee finden kann. Fig. 13 *ee.*

Drei $^3/_8$-Takte bilden den nicht selten vorkommenden
13 *ff*, 24 *b*. $^9/_8$-Takt, Fig. 13 *ff*, wovon auch schon in Fig. 24 *b* ein Beispiel steht.

In diesen Taktarten sind also der erste, der vierte und der siebente Takttheil schwerer als der

Digitized by Google

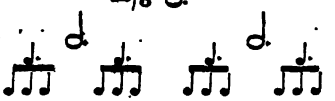
zweite und dritte, fünfte und sechste, achte und neunte.

E.) *Mehrfach zusammengesetzte Taktarten.*

§ LXXIX.

Man kann auch zwei, oder drei zusammengesetzte Takte noch einmal in Einen ziehen, wodurch wieder neue Gattungen gebildet werden.

Von dieser ganzen Klasse ist jedoch fast nur der aus zwei $^{6}/_{8}$-Takten, (also aus vier $^{3}/_{8}$-Takten,) zusammengezogene $^{12}/_{8}$-Takt üblich:



Weit seltener ist schon der ähnliche $^{12}/_{4}$-Takt aus vier $^{3}/_{4}$- oder aus zwei $^{6}/_{4}$-Takten, oder gar der $^{12}/_{2}$-Takt aus vier $^{3}/_{2}$- oder zwei $^{6}/_{2}$-Takten, — so wie auch der $^{12}/_{16}$-Takt aus vier $^{3}/_{16}$-Takten, so wie andere zwölftheilige Taktarten aus sechs zweitheiligen gebildet, oder andere noch verwickeltere Zusammensetzungen wie z. B. achttheilige, 16-theilige, 18-, 24-, 27-theilige u. dgl.

Uebrigens lässt sich alles, was wir bereits von zusammengesetzten Takten überhaupt gesagt, leicht auch auf diese mehrfach zusammengesetzten anwenden.

F.) *Bemerkungen über die zusammengesetzten Taktarten.*

§ LXXX.

Da ein zusammengesetzter Takt nichts Anderes ist, als eine Gruppe von zwei oder mehren einfachen, so

Digitized by Google

ergiebt sich daraus fürs Erste, dass die Takttheile eines zusammengesetzten Taktes, unter sonst gleichen Umständen, nicht schneller und nicht langsamer gehen als im einfachen, also z. B. die Viertelnoten im $^{4}/_{4}$-Takte grade so, wie die im $^{2}/_{4}$-Takte, die Achtelnoten im $^{6}/_{8}$-Takte wie im $^{3}/_{8}$-, $^{9}/_{8}$-, oder $^{12}/_{8}$-Takte, u. s. w. (Vergl. § LXIV.)

Ebendarum dürfte man es auch hier wohl als ganz gleichgültig ansehen, ob man ein Tonstück in einfacher, oder in zusammengesetzter Taktart schreiben wolle. — Allein es tritt doch auch hier der, einiger Beachtung werthe Umstand ein, dass das Herkommen z. B. einem $^{12}/_{8}$-Takte einen anderen Vortrag bestimmt hat, als einem leichtfertigen $^{3}/_{8}$-Takte, u. dgl. (Vergl. § LXV.)

§ LXXXI.

Uebrigens ist wohl von selbst einleuchtend, dass nicht jedes, in einer einfachen Taktart geschriebene Tonstük, in eine beliebig zusammengesetzte umgeschrieben werden kann, indem zusammengesetzte Takte von graden Haupttheilen sich nur für Rhythmen von grader Taktzahl eignen, Rhythmen von ungrader Taktzahl aber nur für ungrad zusammengesetzte Takte, — und dass es daher sehr ungeeignet wäre, z. B. Rhythmen von zwei einfachen Takten, etwa von zwei $^{3}/_{4}$-Takten, in Gestalt eines $^{9}/_{4}$-Taktes schreiben zu
21 *a*, *c* wollen, (z. B. Fig. 21 *a* so, wie bei *c*,) — oder, umgekehrt, dreitaktige Rhythmen, etwa von drei $^{3}/_{8}$-
24 *a*, *c*. Takten, als $^{6}/_{8}$-Takt, (z. B. Fig. 24 *a* so, wie bei *c*.)
21 *a*. Denn im zweitaktigen Rhythmus bei 21 *a* ist jeder
erste und dritte Takt schwer, der dritte Haupttheil
c. des $^{9}/_{4}$-Taktes aber, bei 21 *c*, ist leicht; u. s. w. Der
a. zweitaktige Rhythmus von 21 *a* entspricht also keineswegs dem $^{9}/_{4}$-Takte, sondern vielmehr dem $^{6}/_{4}$-Takte
b bei *b*; so wie im Gegentheile der Rhythmus von 3 Dreiach-
24 *a*. teltakten, bei 24 *a*, sich zwar wohl zur Zusammenziehung
b, *c*. in $^{9}/_{8}$-Takt, wie bei *b*, nicht aber in $^{6}/_{8}$-Takt *c*, eignet.

Ebendaraus ergiebt sich denn auch, dass ein Tonstück, worin abwechselnd bald grade, bald ungrade kleine Rhythmen vorkommen, (z. B. ein Stück im $^{3}/_{8}$-

Digitized by Google

Takte mit Rhythmen bald von zwei, bald von drei Takten,) sich eben darum gar nicht eignet, weder im $^6/_8$-, noch im $^9/_8$-Takte geschrieben zu werden. Ein in einer zusammengesetzten Taktart geschriebenes Stück kann vielmehr allemal nur aus gleichartigen kleinen Rhythmen bestehen, und ein buntscheckiger, ungleichartiger Wechsel, bald von graden, bald von ungraden, kann darin gar nicht wohl vorkommen. Ein Tonsetzer, indem er eine zusammengesetzte Taktart wählt, legt sich also ebendadurch die Verpflichtung auf, lauter gleichartige Rhythmen zu bauen; und eben daher rührt denn die vorzügliche rhythmische Rundung, welche den, in solchen zusammengesetzten Taktarten geschriebenen Tonstücken, eigen zu sein pflegt.

§ LXXXII.

Es ist aber, bei der bisherigen Betrachtung der verschiedenen Taktarten, dem Leser auch die weitere Bemerkung wohl nicht entgangen, dass manche zusammengesetzte Takte im Grunde, nur unter anderen Darstellungsformen, ja, zum Theil sogar nur unter anderen Namen, Ebendasselbe vorstellen, wie andere, in grösseren Noten geschriebene, einfache.

Vergleicht man nämlich in der Tabelle Fig. 13, den einfachen $^2/_2$-Takt, bei *n* oder *g*, mit dem $^4/_4$-Takte *b*, so findet man unter beiden nur den Unterschied, das in jenem die Halbennoten Takttheile, in diesem aber Haupttakttheile heissen, — die Viertel in jenem Unterabtheilungen, in diesem aber Takttheile. Der Unterschied liegt also gleichsam nur in der Idee, oder in der Schreibform. — Auf gleiche Weise fallen $^2/_4$- und $^4/_8$-Takt bei *h* und *c*, so wie auch der $^2/_8$- und der $^4/_{16}$-Takt, in Eins und Dasselbe zusammen. 13. *n*, *g*. *b*. *h*, *c*.

Eben so kommt der $^3/_2$-Takt, bei 13 *k*, mit einem, aus drei $^2/_4$-Takten zusammengesetzten $^6/_4$-Takte *bb*, überein, so wie der $^3/_4$-Takt bei *l* mit einem ebensolchen $^6/_8$-Takte *cc*. *k*. *bb*. *l*. *cc*.

Dieses Zusammentreffen macht eben die ganze Gattung ungrader Zusammensetzungen grader Takte entbehrlich, (Vergl. § LXXVII am Ende;) indem man z. B. Fig. 22 *b*, statt mit $^6/_4$, auch mit $^3/_2$ bezeichnen 22 *b*.

Digitized by Google

22 c. kann: Fig. 22 c; wodurch zugleich die ganze, am angef. O. erwähnte Zweideutigkeit beseitigt ist. — Auch als $^3/_4$-Takt könnte Dasselbe ausgedrückt werden, wie d. Fig. 22 d.

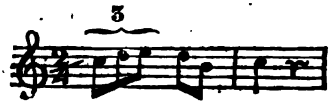
§ LXXXIII.

Auf ähnliche Weise treffen die, aus zwei ungraden Takten zusammengefügten Taktarten, mit einfachen zweitheiligen mit Trioleneintheilung, zusammen, z. B. 13 e, f. der $^6/_4$-Takt Fig. 13 e, mit dem $^2/_2$-Takte bei t, der f, u. $^6/_8$-Takt bei f, mit $^2/_4$ bei u, u. dgl., und eben so die ungraden Zusammensetzungen ungrader Takte, mit ee, w, ff. einfachen ungraden, z. B. Fig. ee mit w, Fig. ff mit x. x, u. s. w.

Indessen hat, einestheils, auch hier der Gebrauch eine andere Art, die Takttheile eines zusammengesetzten Taktes, und eine andere, die Triolen vorzutragen, eingeführt, (Vergl. § LXV und LXXX;)

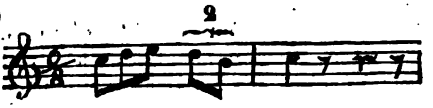
Anderntheils lässt sich auch Manches viel füglicher im $^6/_8$-Takte schreiben, als in Triolen eines $^2/_4$-Taktes, und umgekehrt, oder leichter in $^9/_8$, — als in Triolen eines $^3/_4$-Taktes. Denn wollte man z. B. das 24 b. in Fig. 24 b als $^9/_8$-Takt geschriebene Beispiel in Gestalt von Triolen eines $^3/_4$-Taktes schreiben, so müssten die dreiweise gruppirten Takttheile des $^9/_8$-Taktes, im $^3/_4$-Takte in Triplenform geschrieben werden, wie bei 24 d, welche Schreibung, wie wir schon d. Seite 103 bemerkten, viel umständlicher ist. — Oder, wollte man, umgekehrt, nachstehendes Beispiel J,

J.)



wo im ersten Takte erst ungrade, und dann grade Unterabtheilung vorkommt, aus dem $^2/_4$-, in $^6/_8$-Takt übersetzen, so liessen sich zwar wohl die ersten drei Noten in der Gestalt dreier Achtelnoten eines $^6/_8$-Taktes

K.)



schreiben wie bei K; was machen wir aber dann mit

Digitized by Google

den folgenden zwei Achteln? Diese lassen sich im $^6/_8$-Takte gar nicht darstellen; denn es ist zwar hergebracht, drei Noten, durch eine darüber gesetzte Ziffer 3, auf die Geltung von zweien zu vermindern, nicht aber, umgekehrt, zwei Noten zur Dauer von dreien auszudehnen. (Uebrigens könnte man freilich auch dieses Letztere wohl einführen.)

VII.) *Fünftheilige, siebentheilige, und ähnliche Gruppirungen.*

§ LXXXIV.

Wir haben bis hierher überall nur von zweitheiliger, oder von dreitheiliger Gruppirung gesprochen, überall nur von zwei-, oder von dreitheiligem Takte, oder von Zusammenfügung zweier, oder dreier solcher Takte, zu 4-, 6-, 8-, 9-, 12-, 16-, oder 18-theiligen Takten, und eben so nur von Unterabtheilungen der 2, 3, 4, 6, 8, 9, 12, 16, oder 18 u. s. w. Takttheile, in zwei, oder drei solche Unterabtheilungen. Ueberall also keine anderen Zahlen, als die erste grade Primzahl 2, oder die erste ungrade 3, oder solche, welche durch Multiplication einer dieser Primzahlen mit 2 oder 3 entspringen.

Andere Zusammengruppirungen, z. B. von fünf, von sieben Theilen u. dgl., sagen unserem Gehöre weit weniger zu; wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man die aus fünftheiligen, und siebentheiligen Takten bestehenden Beispiele, Fig. 25 *i* bis *q* und 26 *i* bis *q*, versuchen will. 25 *i*—*q* 26 *i*—*q*.

Die Ursache hiervon scheint nicht schwer zu erklären. Fürs Erste ist es wohl natürlich, dass unser rhythmischer Sinn Gruppirungen, welche sich nicht durch jene einfachsten Primzahlen theilen und unterabtheilen lassen, nicht leicht aufzufassen vermag.

Digitized by Google

Fürs Andere liegt in einem solchen Rhythmus auch etwas ungemein Lahmes und Schleppendes, indem eine solche Gruppirung gar zu wenig Nachdruck, nämlich gar zu viele leichte Theile gegen Einen schweren, enthält. In einem fünftheiligen Takte würde nämlich nur der erste Takttheil ein schwerer, alle vier folgenden aber würden leichte sein; — im siebentheiligen kämen gar sechs leichte Theile gegen einen schweren, u. s. w. Solche Armuth an Betonung kann aber dem Gehöre nicht anders als langweilig werden.

Oder soll etwa unter den fünf, oder sieben Theilen, mehr als Einer als schwer gelten, ein solcher Takt mithin als zusammengesetzter Takt angesehen werden: so würde er doch allemal aus ungleichartigen Theilen zusammengesetzt erscheinen, nämlich aus einem graden, und einem ungraden Takte; z. B. der $^5/_4$-Takt aus einem $^2/_4$- und einem $^3/_4$-Takte. Eine solche Zusammenstellung ungleicher Bestandtheile ist aber unrhythmisch, indem das Taktgewicht unter fünf Takttheile unmöglich symmetrisch vertheilt werden kann; denn es müsste einmal nach dem zweiten, und das andremal nach dem dritten Takttheile wiederkehren. (Vergl. 25 *m*, *n*. Fig. 25 *m* oder *n*.)

Zwar liesse sich eine Art von fünftheiligem Takte denken, welcher wenigstens insofern nicht hinkte, dass seine Hälften nicht ungleich lang wären: nämlich wenn man die dreitheilige Hälfte, nach Art einer Triole, so zusammenkürzte, dass diese drei Takttheile nur grade eben so viele Zeit einnähmen, wie die anderen zwei, *r*, *s*. oder umgekehrt, ungefähr so wie in Fig. 25 *r*, oder *s*, oder wie Seite 122 *J. K.* Allein dieses wäre dann schon nicht mehr eigentlich fünftheiliger Takt, sondern ein aus zwei gleichlangen Hälften bestehender, zweitheiliger; und dennoch wäre dadurch das Misverhältnis nicht befriedigend gehoben; denn noch bliebe jeder Takt eines solchen Tonstückes aus einer zweitheiligen, und einer dreitheiligen Hälfte, folglich wieder nicht recht symmetrisch, zusammengesetzt.

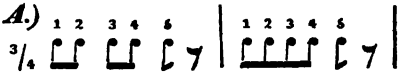
Was von siebentheiligen Taktarten, von neuntheiligen, eilftheiligen und ähnlichen, zu halten sei, ergiebt sich nun von selbst. Siebentheiliger Takt müsste aus zwei zweitheiligen und einem dreitheiligen, oder aus zwei dreitheiligen und gar

Digitized by Google

einem eintheiligen, oder vollends aus einem fünf- und einem zweitheiligen, zusammengesetzt sein; — oder es kämen sechs leichte Theile nacheinander gegen einen einzigen schweren. (Vergl. Fig. 26.) — Und wie wäre endlich ein zehntheiliger, oder gar ein eilftheiliger, dreizehntheiliger u. dgl. zusammengesetzt? — 26.

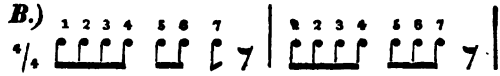
Zuweilen täuscht man sich auch, und meint, einen fünftheiligen oder ähnlichen Takt zu hören, indess man Eins, Zwei, u. s. w. folgendermasen gezählt hat:

A.)



oder:

B.)



d. h. man hat bei *A.)* nach «fünf» einen Augenblick innegehalten, und also einen $^3/_4$-Takt gemacht, von dem man fünf Achtel laut zählt, und das sechste pausirt, — bei *B.)* aber einen viertheiligen, dessen achtes Achtel man pausirt; oder man trägt Fig. 25 *i* so vor, wie bei *t* oder *u*, oder so wie bei *r* oder *s*, u. s. w. Grade dass man sich hier so unwillkürlich täuscht, beweiset, wie sehr es in der Natur unseres rhythmischen Sinnes liegt, Alles auf 2, 3, 4, 6, 8, u. s. w. zurückzuführen. 25 *i*. *t u*, *r*, *s*

Nach den bisherigen Betrachtungen ist es wohl ganz begreiflich, dass fünftheilige, siebentheilige u. dgl. Taktarten, obgleich von manchen Schriftstellern schon so manchesmal in Schutz genommen, doch bis jetzt immer nicht in Aufnahme und Gebrauch kommen wollten. Nur einzelne, hier und da angeblich gebräuchliche Tonstücke hat man als Raritäten bekannt gemacht, oder ähnliche, als blose Versuche, oder um der Sonderbarkeit willen, componirt, (z. B. Boieldieu die Cavatine Nr. 10 in seiner *Dame blanche*, worin ein aus $^3/_4$ und $^2/_4$ gebildeter $^5/_4$-Takt vorkommt), nur um zu beweisen, dass sich so etwas wirklich komponiren lasse. Es ist daher weniger zu wundern, dass solche Taktarten, ungeachtet so vieler Apologen, so wenig Eingang und Aufnahme, — als, dass so wenig eingehende Taktarten so viele Partisane gefunden.

Digitized by Google

§ LXXXV.

Durch das Bisherige soll übrigens nicht gesagt sein, solche fünftheilige, siebentheilige und ähnliche Zeiteintheilungen seien in der Musik durchaus unbrauchbar.

Fürs Erste kann eine solche Taktart, eben ihrer Sonderbarkeit wegen, auch wohl einmal mit Glücke zu Hervorbringung eines eigenen Effectes gebraucht werden. Denn auch das Bizarre, Barocke und Wunderliche findet in der Kunst wohl einmal seine rechte Stelle, und wer daher eine besondere Wirkung durch eine solche Taktart zu erreichen vermag, dem bleibt sie allemal unverwehrt.

§ LXXXVI.

Für's andere ist unser rhythmisches Gefühl, wenn es auch solchen Taktarten gewissermasen widerstrebt, doch minder abgeneigt, sich solche Gruppirungen untergeordneter Zeittheilchen gefallen zu lassen; und darum nimmt es, im Verlaufe eines Satzes, mitunter auch wohl Quintolen, Septolen, u. dgl. mit hin, bei welchen, ihres schnellen Vorübergehens wegen, das Unrhythmische der Eintheilung (wenigstens dem Zuhörer) fast nicht bemerkbar ist, (obgleich der Spieler die Schwierigkeit, und ich möchte sagen Unnatürlichkeit, solcher Quintolen-, oder Septimolen-Eintheilung gar wohl empfindet.) Es ist eben eine kurze Unterbrechung der rhythmischen Ordnung, wobei der Satz im Ganzen doch rhythmisch bleibt, nur nicht bis auf diese Unterabtheilung herab; und da ja, wie wir gleich anfänglich bemerkten, ein Tonstück auch wohl ganz unrhythmisch sein kann, so ist es auch kein wesentlicher Uebelstand, wenn ein sonst rhythmischer Satz nicht grade bis auf jede Unterabtheilung herab rhythmisch ist. (§ XLVII.)

Digitized by Google

§ LXXXVII.

Und auf gleiche Weise, wie wir in solchen Fällen die rhythmische Symmetrie nicht bis auf die kleinsten Unterabtheilungen herab festgehalten sehen, so findet man, und zwar vorzüglich in längeren Tonstücken, auch oftmals **aufwärts**, d. h. in Ansehung der höheren Rhythmen, solche Symmetrie nicht so durchgängig beobachtet, sondern mitunter auch Perioden von 5, von 7, 10, 11, 13 Takten, u. dgl. so dass also ein solches Stück nicht bis zu den höchsten Hauptabtheilungen hinauf, rhythmisch symmetrisch angeordnet ist.

Auch hier gilt die Bemerkung, dass, da rhythmisches Ebenmas kein unbedingtes Erfordernis ist, auch das unverbrüchliche Festhalten desselben, von den kleinsten Unterabtheilungen bis zu den höchsten Haupttheilen hinauf, nicht unbedingt nöthig ist. In der Lehre von der rhythmischen Zeichnung kommen wir hierauf zurück (§ XCIII, S. 133.)

VIII.) *Aufschlag, Niederschlag.*

§ LXXXVIII.

Es ist beim Taktschlagen gebräuchlich, den Anfang eines jeden Taktes durch **Niederschlagen** der Hand oder der Taktirrolle zu signalisiren, bei dem **letzten** Takttheile aber die Hand zu **heben**, um demnächst beim Anfange des folgenden Taktes wieder niederzuschlagen. Diesem Gebrauche zufolge pflegt man den Takttheil, bei welchem der Niederschlag geschieht, den **Niederschlag des Taktes**, den aber, bei welchem die Hand gehoben, bei welchem aufgeschlagen wird, den **Aufschlag**, oder auch wohl **Auftakt** zu nennen.

Digitized by Google

Statt des Ausdruckes **Aufschlag**, gebraucht man auch zuweilen das gleichbedeutende, aber fremder, und darum freilich fein gelehrt klingende Wort *Arsis*, (vom Griechischen ἄιρω, ich erhebe, oder hebe empor,) und statt **Niederschlag** den Namen *Thesis*, (θεσις).

Dass, nach **Rousseau's** *Dictionnaire de Musique, art. Battre la mesure*, und *Arsis*, die Griechen umgekehrt die schweren Takttheile durch Aufheben, die leichten durch Niederschlagen zu bezeichnen pflegten, bei ihnen also der schwere durch *Arsis*, durch *Thesis* aber der leichte bezeichnet wurde, und dass auch ein **Scarlatti** den Takt auf solche Art zu schlagen pflegte, gehört unter die wenig praktischen Antiquitäten.

Im Gegensatze des ersten, und letzten Takttheiles, welche durch Nieder-, und Aufschlagen bezeichnet werden, kann man jeden Takttheil, welcher etwa noch zwischen dem ersten und letzten liegt, und daher durch Bewegung des Taktirstabes nach der rechten, oder linken Seite hin gezeigt zu werden pflegt, **Seitenschlag** nennen.

Obgleich der Ausdruck Aufschlag immer einen letzten, und folglich leichten Takttheil bedeutet, so ist jener Ausdruck mit dem Worte leichter Takttheil doch keineswegs gleichbedeutend, indem zwar jeder Aufschlag eine leichte Zeit, aber nicht jede leichte Zeit grade ein Aufschlag ist. Denn da in jedem mehr als zweitheiligen Takte, folglich in jedem dreitheiligen, so wie in allen zusammengesetzten Taktarten, **mehre** leichte Takttheile vorkommen, unter welchen nur der **letzte** durch Aufschlag bezeichnet wird, so ist nicht jeder leichte Takttheil Aufschlag, sondern oft auch ein Seitenschlag.

Uneigentlich pflegt man jedoch zuweilen unter dem Namen Aufschlag auch wohl solche Takttheile zu verstehen, wie z. B. das 2te oder auch 3te Viertel des $^4/_4$-Taktes, das 2te des $^3/_4$-Taktes, das 4te Achtel des $^6/_8$-Taktes, u. dgl.

Digitized by Google

Dass der Ausdruck Aufschlag oder Auftakt auch noch in anderen Beziehungen uneigentlich gebraucht zu werden pflegt, wird S. 131 unten erwähnt.

IX.) *Klänge im Rhythmus betrachtet.*

A.) *Rhythmische Zeichnung musikalischer Sätze.*

§. LXXXIX.

Die Takteintheilung, so wie die anderen, grösseren oder kleineren rhythmischen Mase, wie wir sie bis jetzo kennen gelernt, sind eigentlich nur trockenes Fachwerk, nämlich nur das Mas der rhythmischen Figuren, keineswegs aber die Figur selber; so wie das Ruthen-, Schuh-, Zoll- und Linienmas, und das Verhältnis, nach welchem ein architectonisches Werk, oder die Model oder Säulendicken, wonach eine Säule gemessen wird, noch nicht das Gebäude, nicht die Säule selber sind. Mit anderen Worten: wir richteten unsere Aufmerksamkeit bis jetzt auf das rhythmische Mas blos als Mas; nun wollen wir sie näher auf das zu Messende, d. h. auf rhythmische Sätze selber wenden.

Wir nennen Figur, Phrase, oder Satz, jede grössere oder kleinere Gruppe von Klängen oder Schlägen, welche, vermöge ihrer Zeichnung, als ein grösseres oder kleineres Ganzes empfunden wird. So werden z. B. Seite 110, die 9 ersten Noten, als eine Figur miteinander bildend empfunden, und heissen daher ein, wiewohl nur kurzer, nur untergeordneter Satz, welcher, zusammengenommen mit der ihm gegenüberstehenden ähnlichen kleinen Gruppe der folgenden 8 Noten, eine Phrase oder einen Perioden höherer Ordnung, eine Figur grösseren Masstabes, bildet u. s. w. Eben so erkennt man in Fig. 21 *a* acht kleine Phrasen, jede von zwei Takten, — in Fig. 22 bei *a* 21 *a*. 22 *a*.

Digitized by Google

deren zwei, jede von drei Takten, und ähnliche in
23 *a*, 24 *a* Fig. 23 *a* und 24 *a*.

Man schlage zu diesem und den bis S. 133 folgenden §§. das erste und das zweite Notenblatt zugleich heraus.

§ XC.

In dieser Hinsicht wollen wir vordersamst im Allgemeinen bemerken, dass, wie sich wohl von selbst versteht, die rhythmische Ordnung eines Satzes keineswegs darin besteht, dass alle Klänge darin von gleicher Länge sein müssen, sondern nur dass sie nach einerlei Masstab und Verhältnis bemessbar seien. Mit anderen Worten: ein Satz braucht, um rhythmisch zu sein, keineswegs etwa aus lauter Achtelnoten, oder aus lauter Viertelnoten u. s. w. zu bestehen; dies wäre vielmehr eine höchst langweilige Einförmigkeit, sondern es können darin bald ganze, bald Viertel-, Achtel-, Sechzehntelnoten u. dgl., bald auch dergleichen punktirte Noten, Triolen u. s. w. vorkommen; das rhythmische Ebenmas bleibt immer darin bestehend, dass alle diese verschiedenen Längen gegeneinander in Verhältnissen der Primzahlen 2 oder 3 stehen, und sohin nach einem und demselben Masstabe bemessbar sind.

§ XCI.

Eben so ist es auch gar nicht nothwendig, dass ein Satz grade mit dem Anfang eines Taktes anfange, und mit dem Ende eines solchen schliesse, so dass die Grenzpunkte der Zeichnung grade auf die Theilungspunkte des rhythmischen Mases, d. h. auf die Taktstriche fallen; vielmehr kommen sehr häufig Phrasen vor, deren Anfangspunkt in die Mitte eines Taktes, oder vor, oder nach der Mitte desselben fällt; und

Digitized by Google

ebendies findet in Ansehung des Endpunktes statt. So findet man nämlich eine Menge Perioden, sowohl am Anfang, als im Verlauf eines Tonstückes, welche mit einer oder mehren leichteren Noten anheben, wie z. B. in Fig. 27 bis 30 *i*. Das Anfangen eines Perioden mit einer schweren Note ist eben so wenig nothwendig, als z. B. in jedem Worte grade die erste Sylbe die Gewichtsylbe ist, oder in einem rhetorischen Sensus das erste Wort das betonteste, oder die erste Sylbe eine schwere, oder sogenannte lange Sylbe, Gewichtsylbe, zu sein braucht. Ein mit einer leichten Zeit anfangender Periode ist einem, mit einem jambischen, oder anapästischen Fuss anfangenden Verse zu vergleichen, so wie der Anfang mit dem Niederschlag einem trochäischen Vers entspricht. 27-30 *i*.

Im gemeinen Sprachgebrauche pflegt man von jedem Tonstücke, welches nicht mit dem Niederschlage anfängt, zu sagen, es fange im Aufschlage an, und nennt dann auch wohl Alles, was dem ersten Niederschlage vorhergeht, den Aufschlag oder auch Auftakt des Stückes. Nach diesem Sprachgebrauche wären also in den oben erwähnten Fig. 27 bis 30 *i* die ersten Noten der Auftakt. 27-30 *i*.

Solcher Sprachgebrauch ist aber freilich nur da eigentlich passend, wo das Stück genau mit dem Aufschlage, also mit dem letzten Takttheile, anfängt, wie bei 27, nicht aber auch in Fällen wie Fig. 28, 29, 30 *i*. wo der sogenannte Aufschlag mehr, oder weniger als den letzten Takttheil beträgt. 27-30 *i*

Schliesslich will ich noch bemerken, dass man Anfänge der Art wie Fig. 30 *i*, wo der sogenannte Auftakt mehr als einen halben Takt beträgt, gewöhnlicher so zu schreiben pflegt wie bei *k*, in welcher Gestalt sie dann gewissermasen wieder als im Niederschlage anfangend erscheinen. 30 *i*. *k*.

Eben so kann auch das Ende eines Satzes bald auf einen schweren, bald auf einen leichten Takttheil

Digitized by Google

22 24, 31. fallen, Fig. 22, 23, 24. — Bei 31 beginnt und endet sogar jede der verschiedenen Zeichnungen auf einem anderen Takttheile. Die erste fängt mit dem Takte an, und endet mit dem zweiten Takttheile; die zweite hebt mit dem dritten Takttheil an, und endet mit dem ersten des folgenden Taktes; die dritte beginnt mit dem zweiten Takttheile, und endet mit dem dritten.

§ XCII.

Man pflegt den Endpunkt einer kleineren rhythmischen Figur oder Zeichnung, oder den Punkt, wo ein Periode endet und ein neuer anfängt, oder überhaupt das Ende einer Figur, auf welche jedoch wieder eine andere folgt, Einschnitt, oder Cäsur, oder auch Absatz zu nennen. Es ist gleichsam das, was in der Wortsprache die sogenannten Interpunktionen sind. Auf Seite 110 fühlt man am Ende des zweiten Taktes ordentlich ein Komma, mit welchem verglichen, das Ende des Satzes ein Punktum heissen könnte. In
21 *a*. Fig. 21 *a* erkennt man einen Einschnitt am Ende des 2ten, 4ten und 6ten Taktes; und eben so leicht sind die
22, 23, 24. Interpunktionen in Fig. 22, 23, und 24 fühlbar. In
31. Fig. 31 findet man einen Einschnitt nach dem zweiten Takttheile, einen andern nach dem ersten Takttheile des zweiten Taktes, einen dritten am Ende des zweiten Taktes, dann nach dem zweiten Takttheile des dritten Taktes wieder einen vierten Einschnitt, u. s. w.

Je nachdem der Endepunkt einer Figur auf leichte, oder auf schwere Zeit fällt, pflegt man die Cäsur eine männliche, oder weibliche Cäsur zu nennen. Wenn nämlich der Takt-, oder Zeittheil, auf welchen die letzte Note einer Figur fällt, schwerer ist, als die vorhergehende, so heisst die Cäsur männlich, im ent-
21. gegengesetzten Falle aber weiblich. In Fig. 21 sind

Digitized by Google

die erste, 2te und 3te Cäsur weibliche, männlich aber ist die vierte. Diese Benennungen sind aus der poetischen Metrik entlehnt: in der Lehre vom Versbaue nennt man nämlich einen Vers, wenn er mit einem Worte endet, dessen letzte Sylbe eine Gewichtssylbe, d. h. schwerer als die vorhergehende ist, wie z. B. «Ge*walt*» — «Be*weis*» — «über*rascht*» — einen männlichen; weiblich hingegen heissen Endungen wie folgende: «*gewaltig*» — «*beweisen*» — «*überraschen*» — «*Sterben*», u. dgl. Eben darum ist auch in Fig. 23 die Cäsur bei «*Aeck*erle» und *jämmerlich*» weiblich, männliche Cäsuren aber sind die bei «*Wies*» und «*gewiss*». Das Nähere seinerzeit in der Lehre von der Vocalcomposition. 23.

§ XCIII.

Die musikalischen Sätze werden grösstentheils von einer rhythmisch runden, d. h. auf eine der Primzahlen 2 oder 3 hinauslaufenden Anzahl von Theilen gebildet. Eine solche rhythmische Abrundung bringt in die Zeichnung des Satzes eine eigene Ordnung, durch welche er uns vorzüglich eingehend, überschaulich und fasslich wird.

Je weiter daher in einem Satze die rhythmische Symmetrie getrieben wird, desto runder, glatter und überschaulicher wird er. Da indessen jedes Kunstwerk, durch allzu viele Symmetrie, zwar sehr leichtfasslich und glatt eingehend, aber auch zugleich etwas trivial und einförmig wird, z. B. Fig. 32, so pflegt man, in längeren Tonstücken, nicht lauter so ganz abgerundete Phrasen ganz symmetrisch an einander zu reihen, sondern mitunter auch minder leicht überschauliche Perioden anzubringen. (Vergl. S. 119.) 32.

Sehr weitläufig handelt von der Taktzahl und überhaupt vom rhythmischen Baue der Tonphrasen, Koch in s. Anweisung zur Composition, deren zweiter Band sich fast einzig mit diesem Gegenstande beschäftigt.

Digitized by Google

B.) *Einzelne Klänge in Beziehung auf den Rhythmus betrachtet.*

1.) Rhythmische Rückung oder Verschiebung.

§ XCIV.

Ausser dem, was wir bis hierher von der rhythmischen Zeichnung und Ordnung musikalischer Figuren bemerkt, finden wir auch noch Einiges in Hinsicht gewisser besonderen Arten von Stellung einer Note in der rhythmischen Ordnung, bemerkenswerth.

Als ersten Fall dieser Art bemerken wir denjenigen, welchen man rhythmische Verrückung zu nennen pflegt, nämlich wo, bei ungrader Zeiteintheilung, nach einer schweren Zeit eine innerlich leichtere Note folgt, welche längere Zeitdauer hat als die vorhergehende innerlich schwerere Zeit; mit anderen Worten, wo die, nach einer rhythmisch schweren Zeit folgende leichtere Note, länger an Einem Stücke fortgehalten wird, also von längerer Zeitdauer oder Geltung ist, als jene innerlich schwere Zeit; oder, wieder anders ausgedrückt, wo eine auf eine leichte Zeit fallende Note noch über die Dauer dieser Zeit hinaus, und bis auf die folgende eben so leichte Zeit, fortgehalten und, durch solches Forthalten, durch solches Verbinden und Aneinanderhängen zweier leichten Zeiten, länger an Dauer wird als die ihr vorhergehende schwere Zeit: z. B.

A.) $^3/_4$ *B.)* $^{12}/_8$

33 - 37. Mehre Beispiele enthalten die Figuren 33 bis 37.

Man bemerket leicht, dass solche Rückung nur bei ungrader Zeiteintheilung statt findet, wo nämlich zwei leichte Zeiten nacheinander folgen. Bei grader Eintheilung, wo nach jeder leichten Zeit gleich wieder eine schwere folgt, z. B. $^4/_4$, geht

Digitized by Google

das Zusammenbinden eines leichten Zeittheiles mit dem folgenden schon wieder schwereren, in eine andere Gattung über, welche wir sogleich unter dem Namen **Synkope** werden kennen lernen.

§ XCV.

Bei solchen Rückungen erhält die, in Ansehung des Zeitgewichtes leichtere, aber der Zeitdauer nach längere Note, vermöge dieser ihrer längeren Dauer, gleichsam einen Vorzug, ein Uebergewicht gegen jene, innerlich schwerere, der Dauer nach aber kürzere Zeit; sie wird, im Vergleiche gegen die innerlich schwerere, gleichsam begünstigt und gehoben, und die Symmetrie des Rhythmus dadurch gewissermasen verschoben oder verrückt; und dies ist ohne Zweifel der Grund, weshalb diese Art von Stellung einer Note den Namen **rhythmische Rückung** erhalten hat, und zuweilen auch wohl **Verrückung** genannt wird.

Allerdings findet unser Gefühl in solcher Benachdruckung und Belastung der innerlich leichteren Zeit, etwas gleichsam Verschobenes und Widerhaariges, etwas aus der Ordnung des gewöhnlichen Geleises Gerücktes, eine Verzerrung der gewöhnlichen rhythmischen Symmetrie; allein diese eigene Art von Empfindung, das gleichsam Hinkende, Verschobene, oder Holpernde solcher rhythmischen Fortschreitung, eben diese Besonderheit sage ich, lässt sich zuweilen, am rechten Orte und mit Umsicht angebracht, ganz vortheilhaft benutzen.

Ob es in der angeführten Fig. 37 *i*, aus **Pergolesi's** »*Stabat mater*«, am rechten Orte geschehen sei, gleichsam um das Schluchzen der weinenden Mutter zu malen, das war einmal, zu alten guten Zeiten, der Gegenstand einer gar wichtigen Controverse unter den Musikgelehrten. (Siehe z. B. **Sulzers** Theorie, Art. 37 *i*.

Digitized by Google

Verrückung, und Leipz. allgem. musik. Zeitung, II. S. 257 figg.) — Allemal würde ich, wenn nun doch einmal das Weinen und Aechzen *(gemere)* nachgebildet werden sollte, die Verschiebung unmasgeblich wenigstens, wie bei *k*, auf die erste Sylbe von «*gementem*» beschränkt, wo nicht gar lieber so geschrieben haben, wie bei *l*, indem, der Prosodie nach, wohl diese Sylbe die Dehnung und Hebung verträgt, nicht aber die zweite von «*cujus*», oder von «*animam*». Die Sache gehört übrigens nicht hierher, sondern in die Lehre von Prosodie, Scansion, Accentuation und Declamation.

37 *k*. *l*,

Uebrigens waren unsere lieben Alten gar ausnehmend grosse Freunde solcher Verrückungen, und konnten sich, wie es scheint, gar nicht satt daran hören; wie denn auch Kirnberger Beispiele wie Fig. 36 (eine Arie über den Text: «*Benche mi sprezzi l'idolo ch'adoro*») als Muster schönster Arien und guten und richtigen Ausdruckes in Singsachen, den Anfängern zur Nachahmung empfiehlt. (Siehe s. Kunst d. r. Satzes, I. S. 223 figg.)

36.

2.) Synkope.

§ XCVI.

Eine vorzüglich bemerkenswerthe rhythmische Stellung einer Note, ist die Synkope. Wenn nämlich ein Klang mit einem leichten Takttheile oder Zeittheile anfängt, und auf dem folgenden schwereren noch ununterbrochen fortwährt, so dass also die letzte Hälfte dieser Note auf eine schwerere Zeit fällt als ihre erste, wie in nachstehenden Beispielen, so nennt man diesen Klang einen synkopirten, eine Synkope.

J.) *K.)*

L.) u. dgl.

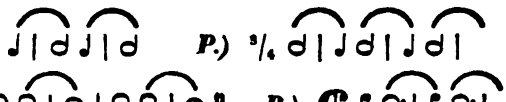
M.) *N.)*

38 - 44. (Vergl. auch Fig. 38 - 44.)

Digitized by Google

In der Synkope erscheinen also immer zwei, wenn auch in Ansehung der Dauer gleiche, doch in Ansehung des Gewichtes verschiedene Takttheile, Taktglieder, oder Zeiten, und zwar erst eine leichtere, dann eine schwerere, durch das Forthalten Eines Klanges gleichsam zusammengebunden; oder, wenn man es sich so vorstellen will, es erscheint ein fortdauernder Klang, durch den, während seiner Dauer erfolgenden Eintritt der schwereren Zeit, gleichsam in zwei Hälften oder überhaupt in zwei Theile zerschnitten, (daher der Name Synkope, von Συγκοπη, Zerschneiden.)

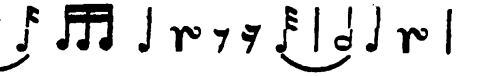
In den bisherigen Beispielen waren die zwei an einander gebundenen Theile überall von gleicher Länge: allein auch Figuren wie folgende



und ähnliche, nennt man gleichwohl ebenfalls synkopirt, obschon bei *O* der erste, auf die leichte Zeit fallende, Theil des synkopirten Klanges nur halb so lang ist, als der zweite schwerere, und bei *P* der leichte noch einmal so lang als der schwere, u. s. w. (Vergl. auch Fig. 45-47.) 46-47.

Man kann dies ungleiche Synkopen nennen, und gleiche die zuersterwähnten.

Noch ungleicher, als die bis jetzt angeführten, sind folgende, und ähnliche, welche darum kaum mehr Synkopen zu nennen sind.

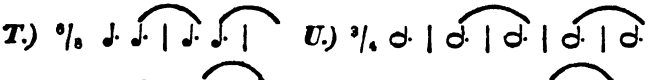


(Vergl. Fig. 48.) 48.

Digitized by Google

§ XCVII.

Im dreitheiligen Takte, oder auch bei ungrader Unterabtheilung der Taktglieder oder Takttheile, findet das Besondere statt, dass die in solchem Takte dreiweise zusammen gruppirten Zeiten sich nicht zu einer ununterbrochenen Reihe gleicher Synkopen zusammenbinden lassen. Denn da 3 sich nicht ohne Bruch in gleiche Hälften theilen lässt, so fallen entweder immer zwei solche Drittheile auf die schwere Seite der Synkope und nur Eines auf die leichte, wie
45 *o, p.* oben bei *O*, oder umgekehrt, wie bei *P* (Fig. 45 *o* und *p*); oder aber man muss, will man dennoch gleiche Synkopen haben, immer ein Glied unsynkopirt zwischeninne frei lassen, wie Seite 136 bei *N*. (Vergl.
43. Fig. 43.) — Wohl aber können kleinere oder grössere, aus drei Theilen bestehende Gruppen, als Einheiten betrachtet, paarweise zu gleichen Synkopen verbunden werden, wie nachstehend bei *T* und *U*, oder die geraden Unterabtheilungen synkopirt, wie bei *V* und *W*.



44 *t, u*, 42. (Vergl. Fig. 44 *t, u*; — oder auch so wie in Fig. 42.)

§ XCVIII.

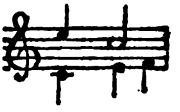
Die Synkope hat, auf ähnliche Weise wie die Rükkung, für unser Gefühl etwas gewissermasen Widerstrebendes, indem der Anschlag des Tones auf leichter Zeit, auf der schweren aber kein Anschlag geschieht, wodurch jene gleichsam vor dieser begünstigt wird.

Eine besondere Anwendung der Synkopen kommt in der Lehre von der vorbereitenden Bindung vor. § 111, 114, 421, 427.

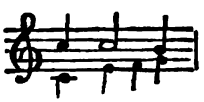
Digitized by Google

§ XCIX.

Von der im vorigen Abschnitte erwähnten blosen **Rückung** unterscheidet sich die **Synkope**, wie leicht zu sehen, darin, dass der blos **gerückte** Klang nicht, wie der synkopirte, bis in eine Zeit hinüberdauert welche schwerer ist als die, mit welcher er eingetreten; und **darum** enthält also folgender Satz



zwar eine Rückung, aber keine Synkope; wohl aber enthalten folgende Sätze Synkopen:



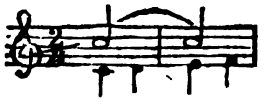
oder

denn in **beiden**, und auch in letzterem, ist die Zeit, mit welcher der synkopirte Klang eintrat, leichter als die folgende schwere.

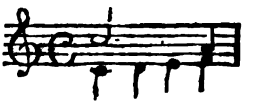
Ausserdem kann man noch bemerken, dass einige Schriftsteller auch die Synkope unter dem Namen Rückung begreifen, z. B. **Koch** in s. mus. Lex. Art. **Rückung**, wo er, abweichend von seinem sonstigen Gewährsmanne **Sulzer**, Art. **Verrückung**, die Worte **Synkope** und **Rückung**, für gleichbedeutend ausgiebt.

Anmerkung.

Auch findet man die Begriffe von Rückung und Synkope folgendermasen definirt: »Synkope besteht darin, dass ein Ton »einen Einschnitt hat. Diesen bekommt er dadurch, dass er aus »einer schlechten Taktzeit in eine gute hinüberdauert, er mag »übrigens erst mit jener schlechten, oder schon vorher eingetreten sein.« — (Aber dann wäre auch das e in folgendem Beispielen synkopirt:

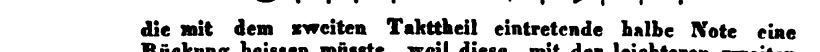


oder



Digitized by Google

denn es dauert aus der leichten zweiten Zeit in die schwerere dritte hinüber.) — » Rückung aber besteht darin, dass mit einer » schlechten Taktzeit ein Ton von grösserer Geltung eintritt, » als mit der nächst voraufgehenden guten, es mag übrigens » während der Dauer desselben eine gute Taktzeit eintreten, also » zugleich Einschnitt — Synkope — entstehen, oder nicht. « — (Allein nächst manchem Anderen, würde hieraus sich folgern lassen, dass in folgenden Beispielen



die mit dem zweiten Takttheil eintretende halbe Note eine Rückung heissen müsste, weil diese, mit der leichteren zweiten Takthälfte eintretende halbe Note, von grösserer Geltung ist, als die Viertelnote, welche mit der nächst voraufgehenden schweren Zeit aufgetreten war.)

Uebrigens besteht die Wesenheit der Synkope, den im § XCVI gegebenen Begriffen zufolge, jedenfalls nicht in jedem Zusammenbinden der Taktzeiten in Einem Tone.

X.) *Unterbrechungen der rhythmischen Gleichförmigkeit.*

§ C.

Es giebt nicht nur, wie wir schon Seite 80 bemerkten, Tonstücken, worin gar kein Rhythmus herrscht: sondern auch in sonst rhythmischen Stücken macht der Ausdruck zuweilen eine Unterbrechung des rhythmischen Ganges, an irgend einer besonderen Stelle, nothwendig, oder zweckmässig. Die Bewegung wird alsdann entweder beschleunigt: (*Accelerando*, — *Stringendo*, — *Più moto*,) oder zurückgehalten: (*Ritardando*, *Rilasciando*, oder *Più adagio*, u. dgl.), — oder man macht plötzlich, und willkürlich lang, einen Stillstand, einen Halt (*Fermata*;) — oder die Taktmässigkeit wird gar auf einige Zeit völlig aufgehoben: (*Senza tempo*, oder auch im *Colla parte*.) — Ferner gehört hierher die, in älteren Zeiten ziemlich übliche Weise, mitten in ein Tonstück plötzlich einmal

Digitized by Google

einen Takt einzuschalten welcher doppelt so gross war, als die übrigen; wie z. B. Händel in s. Oper Tamerlan, Fig. 49, und Graun in s. Tod Jesu, Fig. 50 *i*. Heut zu Tage hält man auf Zierlichkeiten dieses Schlages weniger, oder sucht sie doch in minder befremdender Gestalt zu schreiben, z. B. Fig. 50 *i* lieber so, wie bei *k*. — Ferner gehören auch die oben § LXXXV bis LXXXVII erwähnten Fälle in diese Klasse.

49.
50 *i*.
50 *i*.
k.

Insbesondere bildet auch das sogenannte Recitativ gleichsam eine Mittelgattung zwischen rhythmischen, und unrhythmischen Tonstücken, indem darin die Dauer der Sylben und Töne durch die Notengeltungen nur beiläufig angedeutet, und dem vortragenden Sänger überlassen wird, nach seinem Gefühle Etwas ab-, oder zuzugeben, welche Freiheit nur fast immer missbraucht und, sehr unvernünftiger Weise, so verstanden wird, als seien die verschiedenen Notengeltungen im Recitative für gar nichts da! —

Digitized by Google

Theorie der Tonsetzkunst.

Erste Abtheilung.

Tonreihen, als solche betrachtet.

I.) *Stimmen.*

A.) *Begriff von Stimmen, Fortschreitung, und Führung.*

§ 1.

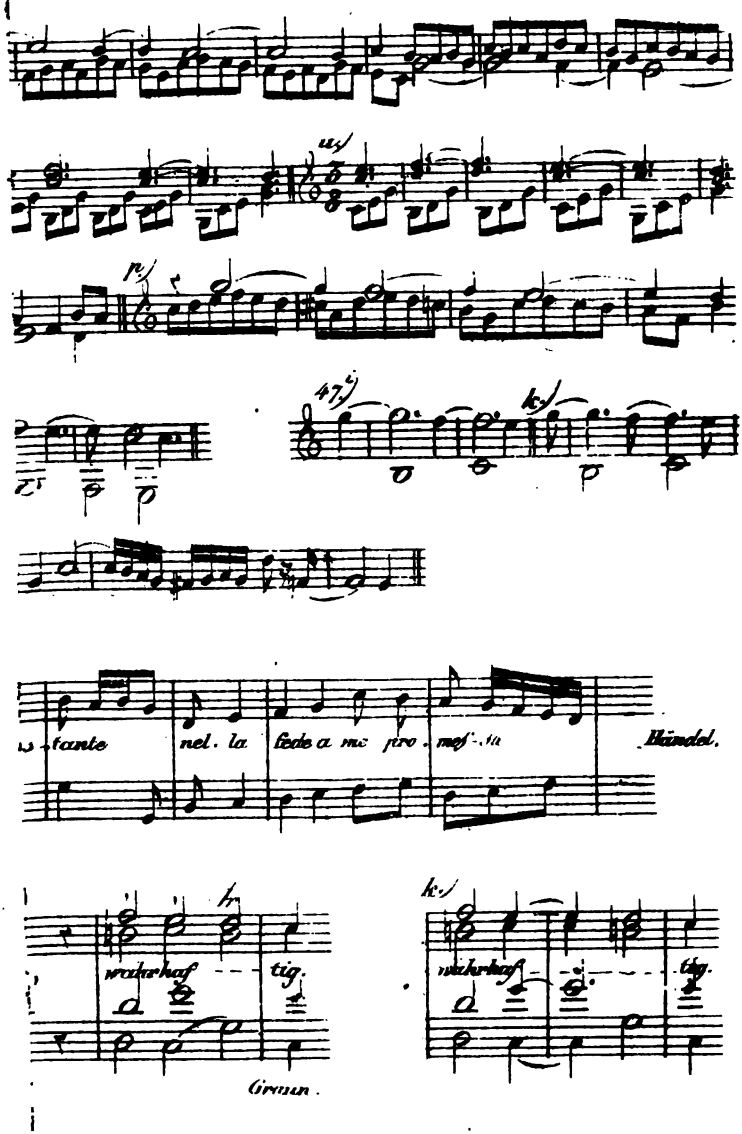
Nachdem wir die Elemente kennen gelernt, durch welche die Tonkunst wirkt, gelangen wir jetzo zur näheren Betrachtung der Art, wie die Zusammensetzung und Verbindung derselben zu einem musikalischen Satze geschieht.

Die Tonkunst verbindet Töne zu einem Satze in der Art, dass sie uns dieselben theils nacheinander folgend, theils zugleich erklingend hören lässt.

Eine Reihe nacheinander folgender Töne, oder mit anderen Worten, jede successive Tonverbindung, nennen wir im Allgemeinen eine Tonreihe. In so fern sie kunstgemäss ist, d. h. sofern sie einen musikalischen Sinn hat, heisst sie Melodie, und in so fern man sich dabei eine Person denkt, welche solche Tonreihe singt, oder ein Instrument, auf dem

Digitized by Google

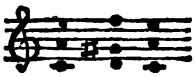
Taf. 3. zur S. 144.



Digitized by Google

Digitized by Google

sie gespielt wird, nennt man sie eine **Stimme**, oder auch einen Gesang. In folgendem Satze



kann man drei Tonreihen unterscheiden: die Reihe der oberen Töne: $\bar{\bar{e}}$ — $\bar{\bar{f}}$ — $\bar{\bar{e}}$, die der mittleren: $\bar{a}$ — $\bar{gis}$ — $\bar{a}$, und die der unteren oder Basstöne: $\bar{c}$ — $\bar{d}$ — $\bar{c}$. Wir können uns gleichsam drei Personen denken, deren eine die Töne $\bar{\bar{c}}$ — $\bar{\bar{f}}$ — $\bar{\bar{e}}$ nach einander angiebt, indess die zweite eben so $\hat{a}$ — $\bar{gis}$ — $\bar{a}$, und die dritte $\bar{c}$ — $\bar{d}$ — $\hat{c}$ hören lässt. (Dass es Instrumente giebt, auf welchen Eine Person mehre Töne zugleich spielen, und also mehre Stimmen zugleich ausführen kann, kommt hier nicht in Betracht.)

Jedes **Zugleicherklingen** mehrer Töne, jede gleichzeitige (simultane) Tonverbindung, nennen wir im Allgemeinen einen **Zusammenklang**. Inwiefern er kunstgemäss ist, heisst er **Accord**, oder auch **Harmonie** in der allgemeineren Bedeutung dieses Wortes.

Wir wollen unsere Abhandlung mit der Betrachtung der **Tonreihen als solcher** beginnen.

§ 2.

Den Schritt einer Stimme von einem Tone zum andern nennen wir **Stimmenschritt, melodischen Schritt**. Mehre aneinander gereihete Melodieenschritte bilden melodische Figuren, und mehre solche Figuren eine **Melodie**, eine **Weise**, einen **Gesang**, ungefähr eben so, wie z. B. eine Tanzfigur aus mehren einzelnen Schritten, und ein Tanz aus mehren Figuren besteht.

Digitized by Google

Die Art, wie sich eine Stimme von einem Tone zum anderen bewegt, heisst ihre **Fortschreitung**, oder melodische **Bewegung** (nicht zu verwechseln mit dem, was man rhythmische Bewegung, *Tempo*, nennt, S. 88.), die Art, wie der Tonsetzer eine Stimme sich bewegen lässt, wie er sie von einem Tone zum andern führt, nennen wir die **Führung** der Stimme.

Die Lehre von der Bewegung der Stimmen, von dem Wege, welchen jede Stimme in diesem oder jenem Falle nehmen soll, oder nicht soll, oder überhaupt, wie man die Stimmen führen darf, oder muss, heisst eben darum billig **Lehre von der Stimmenbewegung** (Dynmatik) oder **Stimmenführung**, oder, nach S. 142, **Melodik**, d. i. **Lehre von der Melodie**, im weiten Sinne des Wortes.

Man kann in dieser Hinsicht die Führung einer Stimme sowohl aus einem specielleren und gleichsam beschränkteren Gesichtspunkte, als auch aus einem höheren Standpunkte würdigen, je nachdem man entweder auf die einzelnen Schritte der Stimme, oder aber auf die, aus mehren solchen einzelnen Stimmenschritten gebildeten, melodischen Figuren sieht.

Wenn wir z. B. finden, dass auf Seite 143 die Stimme, welche beim zweiten Accorde das $\bar{f}$ angab, sich beim folgenden am füglichsten zu $\bar{c}$ herabbewegt, und dass es dem Gehöre unangenehm auffallen würde, wenn sie, statt dessen, vom $\bar{f}$ zu $\bar{a}$ hinaufschreiten wollte, so ist dies eine Betrachtung des einzelnen Melodieschrittes von $\bar{f}$ zu $\bar{c}$, oder von $\bar{f}$ zu $\bar{a}$. Sehen wir hingegen darauf, ob eine, aus mehren Schritten bestehende Figur, nicht blos in Ansehung jedes einzelnen Schrittes den Kunstgesetzen gemäss sei, sondern ob sie auch als Figur selbst, also **im Ganzen**, eine dem Gehöre gefällige und, wie man es nennt,

Digitized by Google

singende oder melodiöse Führung, ob ihre Melodie einen fliessenden Gang, eine graziöse Zeichnung, Schweifung und Rundung, einen gefälligen Schwung habe, oder, wie man es auch ausdrücken kann, ob sie eine schöne Melodie singe, ob ein rechter Stimmenfluss darin liege: so ist dieses der höhere Gesichtspunkt.

Die Theorie hat die Aufgabe, zu lehren, wie eine Stimme, sowohl in der einen, als in der anderen Hinsicht, geführt werden soll.

Sie ist aber dabei, der Natur der Sache nach, freilich ziemlich beschränkt. Es lässt sich nämlich nicht wohl allgemein vorschreiben, wie eine Stimme geführt sein müsse, um sowohl in Ansehung jeder einzelnen Fortschreitung, als in Anschung der Zeichnung ihrer Figur, gut und dem Gehöre gefällig geführt heissen zu können. Alles, was die Theorie leisten kann, besteht grösstentheils darin, diejenigen Fortschreitungen aufzusuchen, welche unserm Gehöre widrig aufzufallen pflegen, daraus möglichst gemeingiltige (schwerlich allgemeingiltige!) Regeln abzuleiten, und dadurch vor unangenehmen Fortschreitungen zu warnen. Ihre Thätigkeit ist also auch hier wieder mehr blos negativ als positiv.

Aber auch selbst dies Negative vermag die Theorie hauptsächlich nur in Ansehung der einzelnen Stimmenschritte; weit weniger aber in Ansehung der Zeichnung einer Stimme im Ganzen. Wohl lässt sich manche Regel geben, wie in diesem oder jenem Falle dies oder jenes Intervall fortschreiten müsse, oder fortschreiten dürfe, (und diese Lehre, die Lehre von den einzelnen Stimmenschritten, haben denn unsere bisherigen Tonlehrer auch mit besonderem und wirklich stupendem Fleise ausgeführt, und es wenigstens

Digitized by Google

an der Menge von Regeln und Vorschriften, und auch hier wieder vorzüglich an einer Menge von Verboten, nicht fehlen lassen.) — Allein wie sehr es auch wahr ist, dass eine Stimme, deren einzelne Schritte fehlerhaft sind, sich im Ganzen nicht als schöne Figur präsentiren kann, — so wahr es also ist, dass die Befolgung der Regeln der einzelnen Stimmenschritte auch eine Bedingung ihres guten Flusses im Ganzen ist, so wird durch Beobachtung all solcher Regeln, und durch die denselben gemässeste Führung der einzelnen Stimmenschritte, darum doch noch keine Abrundung, kein Schwung der Zeichnung im Ganzen, erreicht. Vielmehr kann eine Stimme, deren Schritte im Einzelnen sämmtlich vollkommen tadelfrei sind, darum doch im Ganzen sehr ungraziös, holpernd und nichtssagend sein und eine sehr missfällige Figur spielen; und im Gegentheile kann eine Führung dem Gehöre sogar wirklich wohlgefällig sein, in welche eine Fortschreitung mit eingeflochten ist, welche den Regeln der Fortschreitungen im Einzelnen nicht gänzlich entspricht, welche aber, wegen der gefälligen Zeichnung des Ganzen, nicht mehr widrig auffällt, wie wir dies späterhin an mehren Beispielen beobachten werden. Beweis genug, dass eine gefällige Zeichnung und Führung im Ganzen oder in grösseren Theilen, nicht nur etwas ganz Anderes ist als die gehörgemässe Führung der einzelnen Stimmenschritte, sondern auch etwas Höheres und Ueberwiegendes, und dass also die Regeln, welche wir, über die einzelnen Fortschreitungen der Intervalle in diesem oder jenem Falle, besitzen, bei Weitem keine Regeln für eine dem Gehöre wohlgefällige Führung der Stimmen im Ganzen, keine Regeln zu Bildung schöner Melodieen oder melodischer Figuren sind.

Digitized by Google

Jedenfalls ist es nicht der Zweck des gegenwärtigen Kapitels, die Gesetze der Stimmenführung abzuhandeln, indem die Bewegung einer Stimme sich sehr wesentlich nach den dabei Statt findenden Harmonieen und Harmoniefolgen richten muss, welche Gegenstände selbst erst in folgenden Abtheilungen besprochen werden, und nach deren Abhandlung dann erst Gesetze für die Fortschreitung der Stimmen in diesem oder jenem Falle erforscht werden können. Für jetzo ist es uns blos darum zu thun, die Art der Zusammensetzung musikalischer Gebilde aus einer oder mehren Stimmen, und die verschiedenen Arten von Stimmenbewegung überhaupt, kennen zu lernen.

B.) *Ein-, oder mehrstimmiger Satz.*

§ 5.

Jeder musikalische Satz besteht, wie wir bereits bemerkt, entweder aus Einer, oder aus mehren Stimmen. In jenem Falle heisst er einstimmig, in diesem aber mehrstimmig; und zwar, wenn er aus mehr als vier Stimmen besteht, vielstimmig.

Unser Gehör vermag allerdings, solches Zusammenklingen mehrer Töne oder Stimmen aufzufassen; und zwar nicht blos als Totaleindruck, sondern ein geübtes Gehör unterscheidet sogar den Gang jeder einzelnen Stimme.

Wie viele Stimmen es solchergestalt zu unterscheiden vermöge, lässt sich nicht grade im Allgemeinen bestimmen, indem dies von der Bildung und Geübtheit des Ohres abhängt. Es ist aber jedenfalls offenbare Uebertreibung, wenn der Tongelehrte *J. J. Rousseau* behauptet und mit gar anscheinender Evidenz darthut und unumstösslich beweist, das Gehör unter-

Digitized by Google

scheide höchstens zwei Stimmen, und es gebe daher gar keinen wirklich vierstimmigen Satz, oder, wenn es einen gebe, sei er nothwendig schlecht. In seinem geschätzten *Diction. de Musique* liesst man, Art. *Quatuor*: « *Il n'y a point de vrais Quatuors, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon Quatuor les parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui fassent Chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois; les deux autres ne sont qu'un seul remplissage, et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un Quatuor.* » — Noch viel weniger ist, in Gemässheit des Art. *Quinque* Ebend. ein guter fünfstimmiger Satz denkbar: « *Puisqu'il n'y a pas de vrai Quatuor, à plus forte raison n'y a-t-il de véritable Quinque.* » —

Das ist nun ungefähr als ob Einer sagte: das menschliche Auge kann nur Einen Gegenstand auf einmal betrachten, oder allerhöchstens zwei Figuren zugleich. Eine Gruppe von mehr als zwei Personen ist folglich in der bildenden Kunst ein Unding, und: *il n'y a point de groupe de Laocoon, ou il ne vaut rien.* »

Anmerkung.

Wie vielstimmiger Satz überhaupt in der Musik möglich sei, lässt sich wohl nicht im Allgemeinen bestimmen. Marpurg (in s. Generalbass, III. Thl. V. Abschn.) hat berechnet, es sei allenfalls selbst ein 133stimmiger Satz denkbar; allein aus dem oben Gesagten lässt sich leicht abnehmen, dass solche, freilich an sich nicht undenkbare Vollstimmigkeit, nur höchst selten gut auszuführen ist; nicht einmal zu gedenken, dass kein menschliches Gehör so viele, sich überdies einander unaufhörlich überschreitende und durchkreuzende Stimmen, als besondere Stimmen zu unterscheiden vermöchte.

Es hat übrigens mit der erwähnten Marpurgschen Calculation nicht einmal seine Richtigkeit. Denn, hat man einmal herausgebracht und verstanden, wie er es meint, und im § 11 den Druckfehler (c-c statt c-c) beseitigt, so erkennt man leicht, dass die Grenze wirklicher Verschiedenheit solcher Stimmen nicht allein rein willkürlich angenommen, und bis ins Kleinliche, Kindische getrieben ist, sondern der sonst haarscharfe Rechenmeister hat es diesesmal auch sogar im Ansatze versehen, indem er die Harmoniefolge

c	—	c
g	—	a
e	—	f
Bass C	—	F

Digitized by Google

als diejenige annimmt, in welcher, wegen Gemeinschaftlichkeit des Intervalles c, die mehresten verschiedenen Stimmenschritte möglich seien: denn bei anderen Harmonicenfolgen, worin zwei solche gemeinschaftliche Töne liegen, z. B.

	c	c
	g	a
	e	e
Bass	C	A

lassen sich nicht 133, sondern 237 im Marpurgischen Sinne verschiedene Stimmen herausrechnen; und hat sich demnach Rechner um 124 Stimmen verrechnet.

---

§ 3 1/2.

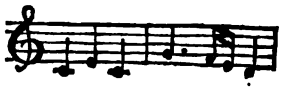
Es wird übrigens dem Gehöre das Auffassen und Unterscheiden mehrer Stimmen oft auch durch verschiedene Umstände **erleichtert**. Dies ist z. B. namentlich alsdann der Fall, wenn eine jede der verschiedenen Stimmen **eine eigene**, sie von den übrigen unterscheidende **Zeichnung hat**, wie z. B. in vorstehender Fig. 54, wo die Melodie der Einen Stimme 54.

u. s. w.

von der der anderen

u. s. w.

ganz verschieden ist, und auch eine jede der beiden anderen



u. s. w.

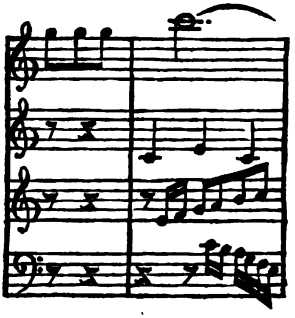
und

u. s. w.

Digitized by Google

den übrigen so wenig ähnlich ist, dass es dem Gehöre nicht sehr schwer werden kann, sie von einander zu unterscheiden.

Ferner wird eben dieses auch erleichtert, wenn die mehren Stimmen nicht zu gleicher Zeit, sondern nacheinander eintreten; so dass das Gehör das Eintreten einer jeden eigens bemerken kann, wie dies eben bei den vorstehenden Melodieen der Fall ist:



Noch mehr wird dem Gehöre eben solche Auffassung erleichtert, wenn man es zu derselben dadurch schon im Voraus vorbereitet, dass man ihm vorher eine jede der verschiedenen Melodieen, entweder ganz einzeln, oder doch nur in wenigerstimmiger Verbindung, zu hören giebt, — wie auch dieses in den 6 ersten
54 Takten der besagten Fig. 54, wenigstens in Ansehung der Melodieen der drei ersten Stimmen, geschieht.

Ferner kann dem Gehöre die Aufgabe des Unterscheidens mehrer zugleich gehört werdender Stimmen auch wohl durch die Verschiedenheit ihrer Klangpräge erleichtert werden, so wie auch durch allerlei Hilfsmittel der Instrumentation u. dgl. worauf an seinem Orte zurückgekommen wird. (Vergl. auch § 6, 2ter und 4ter Absatz; § 43, zweiter Abs.; — § 46, u. a. m.)

Digitized by Google

C.) *Eintheilung und Arten der Stimmen.*

1.) Obere, und untere, — äussere, und Mittelstimmen.

§ 4.

a.) Begriffbestimmung.

Man kann die, einen mehrstimmigen Satz bildenden Stimmen, nach verschiedenen Eintheilungsgründen verschiedentlich eintheilen

In Ansehung der respectiven Höhe, d. h. der höheren Lage einer Stimme vor der anderen, nennt man diejenige, welche die Reihe der höchsten Töne vorträgt, Oberstimme; die aber, welche die tiefste Tonreihe angiebt, Unterstimme, auch Bassstimme, vom italiänischen Worte *basso*, tief. (Es versteht sich, dass diese nicht eben immer an sich sehr tief zu sein braucht; sondern jede, auch an sich nicht sehr tiefe Stimme, welche aber tiefer ist als die übrigen, heisst in dieser Hinsicht mit Recht Bassstimme; und eben so wenig kommt darauf an, ob sie im sogenannten Bassschlüssel, oder in einem anderen Schlüssel geschrieben ist.)

Manche Schriftsteller pflegen die Bassstimme auch Grundstimme zu nennen. Diese Benennung ist aber ungeeignet, wie wir in der Lehre von Grundharmonieen und Grundtönen erkennen werden.

Eine Stimme, welche etwa eine, zwischen der höchsten und tiefsten liegende Tonreihe vorzutragen hat, heisst Mittelstimme; und im Gegensatze der Mittelstimmen erhalten die höchste und die tiefste zusammen auch den gemeinschaftlichen Namen: äussere Stimmen.

Digitized by Google

Oft unterscheidet man die Stimmen auch nach Zählnamen, und nennt die Oberstimme: erste, — die zweithöchste: zweite, — und so fort: dritte — vierte Stimme. (Hier wird also von oben abwärts gezählt, statt dass wir bisher immer aufwärts zählten. § XXXIV.)

Noch eine andere Art, die verschiedenen Stimmen nach ihrer respectiven Höhe zu benennen, werden wir § 14 kennen lernen.

§ 5.

b.) Zusammentreten, und Durchkreuzen der Stimmen.

1.) Es begiebt sich aber zuweilen, dass eine Stimme eine andere (höhere oder tiefere) berührt, ihr auf einer und derselben Note begegnet, auf einem und demselben Tone mit ihr zusammentrifft, z. B. hier

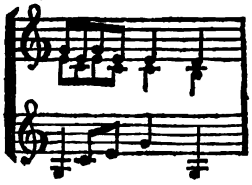
51 *i.* (Vergl. Fig. 51 *i.*)

die Mittelstimme mit der Unterstimme auf dem Tone f. (Mehr darüber weiter unten.)

2.) Ja, zuweilen giebt es sich, dass eine Stimme sogar einen Augenblick über die sonst höhere hinaus-, oder unter eine tiefere herabsteigt, und sie so gleichsam überspringt und ihre Bahn durchkreuzt. Z. B. in

52 *i.* Fig. 52 *i*,

52 *i.*)

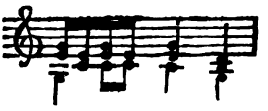


wo beim dritten Viertel die Unterstimme über die beiden oberen hinaussteigt, und dadurch gleichsam

Digitized by Google

einen Augenblick aufhört, Unterstimme zu sein, indem der Satz, wenn man ihn blos den Noten nach betrachtet, ohne den Faden der Stimmen zu verfolgen, durch dies Uebersteigen so erscheint, wie bei *k*. 32 *k*.

k.)



§ 6.

e.) Mehrdeutigkeit.

Solches Uebersteigen bewirkt denn wieder eine neue Art von **Mehrdeutigkeit**, indem es die Ordnungsfolge der Stimmen gleichsam durcheinander wirft, und das Gehör wenigstens gewissermasen in Zweifel setzt, ob es diese, oder jene Stimme, für eine Ober-, Mittel-, oder Unterstimme halten soll.

Welche Partie das Gehör in solchen Zweifelfällen jedesmal vorzugweis ergreifen wird, lässt sich nicht grade allgemein genau bestimmen. Nur das lässt sich im Allgemeinen bemerken, dass das Gehör, seiner Natur nach, gern den Faden der Stimmen verfolgt; und es wird daher beim dritten Viertel des obigen Beispieles Fig. 32 *i*, im Tone $\bar{g}$ auch gern die Stimme 32 *i*. wieder erkennen, welche es von g durch $\bar{c}$ und $\bar{c}$ zu diesem $\bar{g}$ aufsteigen hörte. Noch bestimmter wird es diesen Faden verfolgen, je mehr die Melodie der solchergestalt aufsteigenden Stimme sich schon ihrer Gestaltung nach vor den anderen auszeichnet und erkennbar macht, wie z. B. bei *l*, wo die Unterstimme *l*. nicht nur, durch die zwischeneingereiheten geschwinderen Noten, sich mehr vor den langsamer einherschreitenden anderen Stimmen unterscheidet, (vergl. § $3^1/_2$,) sondern auch durch eben diese Zwischen-

Digitized by Google

töne als ununterbrochener, und auch darum leichter zu verfolgender, Faden erscheint.

Noch geringer wird die Zweideutigkeit, wenn die übersteigende Unterstimme etwa durch die tiefere Octave, oder die Oberstimme durch eine höhere, verstärkt und kenntlicher bezeichnet ist, wie bei *m* und *n*.

52 *m*, *n*.

Ferner wird das Verfolgen des Fadens dem Gehöre unter Anderem auch dadurch erleichtert, wenn die Stimmen sich in Ansehung ihres Klanges (ihrer Klangfarbe) merklich von einander unterscheiden und auszeichnen. (Vergl § 3 ½.) Z. B. wenn in Fig. 52 *i* die beiden Oberstimmen zwei Violinen wären, die Unterstimme aber ein Clarinett, so würde das Gehör die, sich gleichwohl durchkreuzenden, Fäden offenbar leichter verfolgen können, als wenn alle drei Stimmen von drei Violinen, oder von drei Clarinetten vorgetragen würden, oder etwa gar von Violinen *pizzicato*, in lauter abgesetzten, nicht als ununterbrochener Faden aneinanderhängenden Tönen, oder alle drei auf Einem und demselben Instrumente, z. B. auf dem Pianoforte, oder der Harfe, u. s. w.

52 *i*.

§ 7.

d.) Charakteristische Verschiedenheit von äusseren, und Mittelstimmen.

Man kann im Allgemeinen sagen, dass die beiden äusseren Stimmen gewöhnlich mehr und bestimmter ins Gehör fallen, als eine Mittelstimme; und zwar vorzüglich die Oberstimme. Die äusseren sind darum schon als solche, immer gewissermasen als Hauptstimmen (§ 8,) zu betrachten.

Digitized by Google

2.) Haupt-, und Neben- oder begleitende Stimmen.

§ 8.

In Ansehung der grösseren, oder geringeren Wichtigkeit einer Stimme, im Vergleiche gegen andere, unterscheidet man Haupt-, und Nebenstimmen.

Wenn, unter den mehren Stimmen, Gesängen, oder Melodieen, aus welchen ein Satz besteht, eine oder mehre aus irgend einem Grunde, sich vor den übrigen vorzüglich auszeichnen, vor den anderen hervortreten, und dadurch die Aufmerksamkeit des Gehöres vorzüglich auf sich ziehen, so legt man einer solchen den Titel Hauptstimme, Hauptmelodie, Hauptgesang, bei, und nennt in deren Gegensatze die übrigen: Nebenstimmen, begleitende, oder Begleitungsstimmen. Oft nennt man die Hauptmelodie oder den Hauptgesang auch kurzweg: den Gesang, oder: die Melodie, die Neben- oder begleitenden Stimmen aber: die Begleitung.

Der ganze Unterschied zwischen Haupt-, und Nebenstimmen ist übrigens an sich selber, wie man sieht, nur relativ, und bald sehr merklich, bald auch wieder so gering, dass er beinahe verschwindet, und dass zuweilen gleichsam alle Stimmen in gleichem, oder fast gleichem Grade Hauptstimmen sind, wie z. B. in Fig. 53 und 54 *i*, wo jede der vier Stimmen ihren eigenen, für sich selbst sprechenden, Gesang hat. 53, 54 *i*.

§ 9.

Eben darum, weil die Hauptstimmen vorzüglich ins Gehör fallen, verdienen sie auch, dass man sie am sorgfältigsten ausbildet, und die Gesetze der guten Stimmenführung darin am gewissenhaftesten, und strenger beobachtet als in Nebenstimmen, in welchen lezteren,

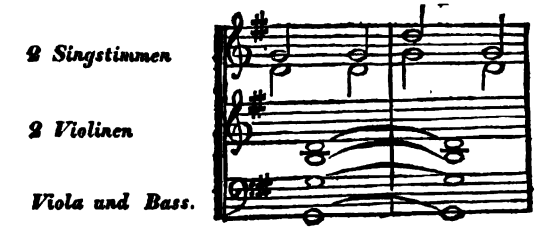
Digitized by Google

aus entgegengesetztem Grunde, kleine Abweichungen von der regelrechten Reinheit dem Gehöre weniger auffallen, und desshalb eher verzeihlich sind, als in Hauptstimmen.

§ 10.

Ebenfalls wegen dieses bestimmteren Hervortretens der Hauptstimmen vor den minder bemerkt werdenden Nebenstimmen, und wegen des Zurücktretens dieser Letzteren hinter die Ersteren, ist es denn auch nöthig, dafür besorgt zu sein, dass die Hauptstimmen schon unter sich allein, und auch abgesehen von den Nebenstimmen, einen guten Satz bilden, so dass der Satz auch dann noch gut sein würde, wenn die Begleitung etwa gar wegbliebe.

Ich will dies durch ein Beispiel erläutern. Wenn man in folgendem Satze



die beiden oberen Stimmen allein, und ohne die übrigen, spielt, so klingt solcher zweistimmige Satz, wie jeder leicht bemerkt, sehr unbefriedigend; (§ 73.) Wollte man nun die erwähnten beiden Tonreihen allein von zwei vorzüglich ins Gehör fallenden Stimmen vortragen lassen, z. B. von zwei Singstimmen, die unteren aber blos einem begleitenden Instrumente in den Mund legen, so würde dies keineswegs befriedigen.

Ein Mehres über zweckmässige Behandlung der begleitenden Stimmen habe ich in der allgem. Ency-

Digitized by Google

klopädie, im Art. Begleitung, 8 Thl. S. 349 u. ff. vorgetragen.

3.) Sing-, und Instrumentalstimmen.

§ 11.

In Ansehung der Verschiedenheit der Klangerzeugung, ist bereits § VII erwähnt, dass der Klang, als technisches Material unserer Kunst, bald aus der menschlishen Kehle, bald aus Tonwerkzeugen hervorgeht. Auf diese Verschiedenheit gründet sich der Unterschied von Singstimmen, und Instrumentalstimmen.

Obgleich hier der Ort nicht sein kann, die Lehre von den verschiedenen Sing- und Instrumentalstimmen auch nur einigermasen vollständig abzuhandeln, indem diese Lehren eigene Hauptabtheilungen, die Lehre von der Singcomposition, und die von der Instrumentation, bilden werden, so mag doch folgendes Wenige im Allgemeinen hierher gehören.

§ 12.

Was das Verhältnis von Singstimmen zu Instrumentalstimmen betrifft, so behaupten jene mit Recht immer den Rang vor diesen, so dass, wenn Sing- und Instrumentalstimmen zusammenwirken, letztere doch immer nur als Begleitung der ersteren, erstere also in Vergleichung gegen letztere immer als Hauptstimmen erscheinen. Wenigstens der Natur der Sache nach sollte dies so sein, sollte die Instrumentalbegleitung überall nur als Rahmen um das Bild behandelt werden. Dass man in neuesten Zeiten, um etwas recht Neues zu erfinden, Instrumentalconcerte mit Be-

Digitized by Google

gleitung von Singstimmen u. dgl. erfunden hat, mögte man fast gar zu neu nennen.

§ 13.

Von der Beschaffenheit der verschiedenen Arten von Singstimmen, und deren Verhältnis gegeneinander, kann Folgendes angeführt werden.

Die Singstimmen theilen sich, der Natur zufolge, in Männliche, und Weibliche, welchen Letzteren auch die der Knaben, so wie auch der Kastraten, gleich ist. Die Stimme der Männer ist, im Durchschnitte, grade um eine Octave tiefer als die der weiblichen Kehlen.

Es giebt indessen höhere, und tiefere weibliche, und höhere, und tiefere Mannsstimmen.

Man theilt deshalb die menschlichen Singstimmen überhaupt in folgende vier Hauptgattungen ein:

1.) Hohe Weiber- oder Knaben- oder Kastratenstimme: Sopran-, oder Diskantstimme; Italiänisch *Soprano*, *Soprano acuto*, auch wohl *Canto*; — französisch *Dessus*, oder *Haut-Dessus*; — lateinisch *Cantus* oder auch *Discantus*. Ihr gewöhnlicher Umfang besteht ungefähr aus den Tönen von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{g}}$ oder $\bar{\bar{a}}$. (Von Solosängerinnen oder Sängern, deren Stimmumfang sich, sowohl in der Tiefe, als in der Höhe, oft bedeutend weiter erstreckt, ist hier, so wie bei den folgenden Stimmgattungen, nicht die Rede.)

2.) Tiefe Weiber-, Kastraten-, oder Knabenstimme, Altstimme, oder auch wohl Contralt genannt, — *Alto*, *Contralto*, — *Hautre-Contre*, — lateinisch *Altus*, *Altitonans*, auch wohl *Motetus*. Umfang ungefähr g bis $\bar{d}$.

3.) Hohe Männerstimme, oder Tenor, — *Tenore*, — *Taille*, — *Tenor*. Umfang c bis $\bar{g}$.

4.) Tiefe Mannsstimme, oder Bassstimme, — *Basso*, — *la Basse*, *Basse chantante*, — *Bassus*: G bis d.

Ausser diesen vier Hauptgattungen findet man auch noch einige Mittelgattungen oder Unterarten. Eine Singstimme nämlich, welche nicht ganz die Höhe

Digitized by Google

des Sopranes, aber auch nicht ganz die Tiefe des Altes erreicht, und daher zwischen beiden die Mitte hält, heisst, wenn sie sich, ihrem Umfange und Charakter nach, mehr dem wirklichen Sopране, als dem Alte nähert: tiefer Sopran, Halbsopran, *Mezzo-Soprano*, *Bas-Dessus* oder auch *Second Dessus*; — hoher Alt aber, wenn sie sich mehr der Altstimme nähert. — Eben so ist eine Mannsstimme, welche zwischen Tenor und Bass liegt, entweder tiefer Tenor, Halbtenor, *Mezzotenore*, *basse taille*; oder hohe Bassstimme, Halbbass, Baryton, *Baritono*, *Concordant*, je nachdem sie nämlich mehr dem wirklichen Tenore, oder mehr der vollen Bassstimme nahe kommt. (Vergl. den Art. Baryton in der Encykl. der Wissensch. u. Künste v. Ersch, 7r Bd. S. 471.)

Endlich bilden sich auch zuweilen, z. B. vorzüglich in Frankreich, Männerstimmen, welche bis zur Höhe des Altes hinauf krähen, und *Haute taille* oder *Haute-contre*, genannt werden. Castil Blaze Dict. 2. p. 380.

Den Umfang der vier Haupt-Stimmengattungen stellt die Figur 55 in einer Art von Tabelle vor, nämlich *i* und *n* den Umfang der Bassstimme, *k* und *o* den der Tenorstimme, *l* und *p* den des Alts, und *m* und *q* den des Soprans. Wie man sieht, ist die höchste weibliche grade eine Octave höher als die höchste männliche, die tiefste weibliche um eine Octave höher als die tiefste männliche; die höchste weibliche um eine Quarte höher als die tiefste weibliche, und eben so die höchste männliche von der tiefsten um eine Quarte verschieden; die tiefste weibliche aber um eine Quinte höher als die höchste männliche. 55, *i*, *n*, *k*, *o*, *l*, *p*, *m*, *q*.

Man sieht ferner, dass die verschiedenen Stimmen mehre Töne miteinander gemeinschaftlich haben. So sind z. B. die Töne von c bis d der Bass- und der Tenorstimme gemeinschaftlich, die von g bis d ausser diesen beiden auch noch der Altstimme; die Töne c̄ und d̄ sind sogar in allen vier Stimmgattungen vorfindlich, u. s. w.

Ein solcher in mehren Stimmen vorfindlicher Ton klingt jedoch aus dem Munde der einen durchaus nicht grade so, wie aus dem der anderen, sondern ist, (wenn gleich in Ansehung der absoluten Tonhöhe, der Anzahl der Schwingungen, freilich immer derselbe Ton,)

Digitized by Google

doch in Ansehung der Klangfarbe, (S. 4) sehr verschieden. Denn z. B. der Ton d ist für die Bassstimme ein höchster Ton, für die Sopranstimme ein tiefster, für die Tenor- und Altstimme aber ziemlich ein Mittelton; er hat darum bei jeder derselben einen andern Charakter.

§ 14.

Man kann sich endlich noch merken, dass der musikalische Sprachgebrauch die Namen der vier Hauptgattungen von Singstimmen, gleichsam figürlich, auch auf jeden aus vier Stimmen bestehenden Instrumentalsatz übertragen und angewendet hat, so dass man nicht selten auch unter vier Instrumentalstimmen die höchste den Diskant, die zweite den Alt, die zwei folgenden aber Tenor und Bass zu nennen pflegt. In solchem Sinne könnte also z. B. in
53. Fig. 53, auch wenn es vier Instrumente wären, oder etwa auch alle vier Tonreihen zusammen auf dem Pianoforte, oder der Orgel, gespielt würden, die oberste Tonreihe der Sopran, die zweite aber der Alt heissen, u. s. w.

Alles, was ausserdem noch über die Behandlung der verschiedenen Sing- und Instrumentalstimmen, sowohl im Einzelnen, als in ihrer Verbindung mit einander, zu bemerken ist, gehört in die Lehren von der Gesangcomposition, und von Kenntnis und Benutzung der Instrumente.

D.) *Stimmenzählung.*

1.) Eigentlicher Begriff von Mehrstimmigkeit.

§ 15.

Bei Bestimmung der Frage, wie vielstimmig ein Satz sei, zählt man in der Composition eigentlich nur die von einander verschiedenen Stimmen, deren jede einen eigenen, von der Melodie aller übrigen verschiedenen Gesang hat, oder wie man es nennt: selbständige Stimmen; indess zwei oder mehre,

Digitized by Google

welche im Grunde nur einen und denselben Gesang haben, welche beide nur Eines und dasselbe sagen, nur eine und dieselbe Tonreihe singen, auch nur für Eine gerechnet werden.

a.) Wenn also z. B. bei Aufführung einer Symphonie die erste Violinstimme mit zehn, zwanzig, oder mehr Violinisten besetzt ist, so spielen diese alle zusammen doch nur Eine Stimme.

b.) Eben so zählt es nicht für eine besondere Stimme, wenn etwa z. B. die Flöten, oder Oboen, die Violinstimme im Einklange *(all' unisono col violino)* mitspielen. Es ist dies nämlich eine blose Verdoppelung des Fadens, wodurch derselbe zwar verstärkt, und gleichsam dicker, aber das Gewebe oder Geflechte eigentlich nicht mehrdrähtig, der Satz nicht mehrstimmig wird.

c.) Auch das gilt nur für Eine, wenn zwei Stimmen einen und denselben Gesang, nur aber die eine um eine Octave höher oder tiefer als die andere, miteinander haben, z. B. die Flöten eine Octave höher als die Violinen, oder das Fagott um eine Octave tiefer, u. s. w. *(all' ottava del violino, — all' ottava bassa).* Auch dies ist blos eine Verstärkung des einen Fadens durch einen anderen dickeren oder dünneren; die Stimme ist blos in einer höheren oder tieferen Octave verdoppelt, welche Verdoppelung aber nicht für eine eigene weitere Stimme zählt, weil beide im Grunde doch nur Eines und Dasselbe singen; und darum können also auch Fig. 52 *m* und *n*, der Wesenheit nach, nur für dreistimmig gelten. 52 *m*, *n*.

d.) Auch gilt es nicht für zwei verschiedene Stimmen, wenn die eine den Gesang der anderen, nur etwas vereinfacht, mitspielt, z. B. blos die wesentlicheren Noten, mit Auslassung der Zwischennoten,

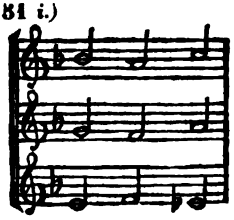
Digitized by Google

86 wie in Fig. 86, wo das Violon eigentlich nur einen Auszug der Violoncellstimme giebt, oder die Violoncellstimme nur eine Verbrämung der Violonstimme. Auch dies ist blos eine Verstärkung des einen Fadens durch einen anderen; nur der eine mehr gekräuselt, der andere schlichter.

§ 16.

Nicht aber hört eine Stimme darum auf, eine eigene zu sein, wenn sie mit einer anderen einmal auf einen und denselben Ton, im Einklang zusammentritt, wie in dem bereits § 5 gegebenen Beispiele; denn es hat darum doch jede der drei Stimmen ihren eigenen
81 *i.* Gesang; nämlich *i:*

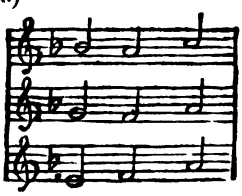
81 *i.)*



Keine schreitet mit der anderen im Einklange fort, keine thut auch nur ein einzigesmal einen und denselben melodischen Schritt wie die andere, obgleich die beiden unteren sich einmal auf der einen Note f im Einklange begegnen. — Ein Anderes wäre es, wenn die beiden sich begegnenden Stimmen von diesem f aus auch einklängig zu einem und demselben folgenden Tone miteinander fortschritten, und sohin einen und denselben Stimmenschritt zusammen machten,
k. wie bei *k*,

Digitized by Google

k.)



wo, vom zweiten zum dritten Accorde, die beiden unteren Stimmen, Eine wie die Andere, von f zu ā schreiten, folglich einen und denselben Melodieenschritt thuen, einerlei melodische Fortschreitungen haben, und also aufhören, zwei verschiedene Melodieen, verschiedene Stimmen, zu sein.

So ist auch in Fig. 57 der 6te Takt der Singstimmen allerdings wirklich vierstimmig, obgleich die beiden oberen Singstimmen einmal auf Einem Tone zusammentreffen. Von da an aber, wo eben diese zwei Stimmen drei Schritte (von d̄ zu ēs, von ēs zu f̄, von f̄ zu ḡes) mit einander machen, kann freilich der Satz nicht mehr wirklich vierstimmig heissen. Wollte der Tonsetzer vierstimmig bleiben, so musste er ungefähr so schreiben, wie bei *pp*. 57. *pp.*

§ 17.

Auch dadurch wird ein Satz nicht wenigerstimmig, wenn eine Stimme einmal kurze Zeit lang schweigt, (pausirt). So heisst z. B. Fig. 58 im Ganzen mit Recht vierstimmig, obgleich man, will man aufs Einzelne sehen, freilich sagen könnte, ein Theil des ersten Taktes sei nur einstimmig, das erste Viertel des zweiten dreistimmig, das zweite Viertel desselben Taktes zweistimmig, das dritte drei- und erst das vierte wirklich vierstimmig. 58.

Digitized by Google

57. Eben so ist in Fig. 57 der Satz der Singstimmen in den sechs ersten Takten allerdings wirklich vierstimmig, obgleich der Tonsetzer im fünften Takte die Oberstimme eine Zeit lang pausiren, und den in den Singstimmen ausgelassenen Ton ces den Begleitungsstimmen überlässt.

In Ansehung solchen Pausirens und Wiedereintretens versteht sich übrigens leicht von selber, dass man den Faden einer Stimme nicht grade zwecklos bald mitten in einer Phrase abreissen, bald eben so ohne Zweck, plötzlich wieder mehre Fäden, als bisher, anknüpfen und wieder anfangen soll, mehrstimmiger zu werden als man bisher gewesen.

3.) Engere, oder weitere Bedeutung.

§ 18.

Ausser der bisher entwickelten Bedeutung des Begriffes und Ausdruckes **Mehrstimmigkeit**, gebraucht man denselben auch zuweilen bald in einem **noch weiteren**, bald in **noch engerem Sinne**.

In einem engeren und höheren Sinne wird der Ausdruck mehrstimmig, oder **polyphonisch**, nur von solchen Sätzen gebraucht, worin jede Stimme nicht blos ihren eigenen, von den übrigen verschiedenen, selbständigen Gesang hat, sondern wo der Gesang einer jeden auch so ausgebildet ist, dass nicht irgend eine ausschliessend begünstigte die Aufmerksamkeit überwiegend an sich zieht, und die übrigen, nichts Bedeutendes zu sagen habenden Nebenstimmen blose Begleiter-Rollen zu spielen haben, vielmehr alle in gleichem, oder doch fast gleichem Grade, Hauptstimmen sind. (Vergl. Fig. 54 *i* gegen *k*.)

54 *i*, *k*.

Digitized by Google

§ 19.

Auf der anderen Seite nimmt man es, bei Zählung der Stimmen, zuweilen auch wieder weniger genau, und zählt nicht blos diejenigen, welche ihre eigene Melodie haben, sondern sieht nur darauf, wie viele Partieen überhaupt bei dem Tonstücke im Ganzen beschäftigt sind; und in solchem weiteren und uneigentlicheren Sinne nennt man z. B. eine Symphonie zwölfstimmig, welche etwa für erste und zweite Violine, Viola, Bässe, eine Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Trompeten und Pauke, also für zwölf Partieen, geschrieben ist, wenn gleich vielleicht keine einzige Stelle darin vorkommt, welche wirklich so vielstimmig wäre, als der Name besagt. Hier, wo man blos nach der Besetzung zählt, werden also mehre Stimmen, welche in Ansehung des Satzes eigentlich nur für Eine gelten sollten, doch für mehre gezählt.

§ 20.

Wieder in einem anderen Sinne uneigentlich ist es, dass man einem mit Instrumenten begleiteten Tonstücke, worin zwei, drei, vier, fünf, sechs u. s. w. Singstimmen beschäftigt sind, blos nach der Zahl der Singstimmen, den Namen: Duett, Terzett, Quartett, Quintett, Sextett (*Sestetto*), Septett (*Settetto*) u. s. w. zu geben pflegt, ohne Rücksicht, wie viele, vielleicht doch auch wesentliche, Instrumentalstimmen ausserdem dabei thätig sind.

3.) Mehrstimmigkeit durch Brechung.

a.) Begriff und Arten.

§ 21.

Man kann aber eine Stimme zuweilen auch auf eine eigene Weise so führen, dass sie gewissermasen mehre

Digitized by Google

Stimmen vorstellt, indem sie uns abwechselnd bald ein Stück der Melodie der einen, bald eines der anderen, also die mehren Stimmen gleichsam in Stückchen zerbröckelt, gebrochen, hören lässt, und auf diese Art das Gehör, in der Bewegung dieser Einen, gewissermasen den Gang mehrer verschiedener Stimmen erkennen kann. In dem dreistimmigen Sätz-
39 *i.* chen Fig. 39 *i*

39 *i.*)

erklingen allemal drei Töne zu gleicher Zeit, nämlich:

Obere Tonreihe $\bar{\bar{c}} \ldots \bar{\bar{b}} \ldots a \ldots \bar{g}$

mittlere — — $\bar{g} \ldots \bar{f} \ldots \bar{e} \ldots \bar{d}$

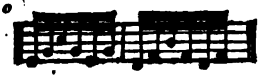
untere — — $\bar{c} \ldots \bar{d} \ldots \bar{c} \ldots h$

Es ist nun freilich unmöglich, dass Eine Stimme diesen
i. dreistimmigen Satz so ausführe, wie er hier bei *i* steht, weil sie nicht alle drei Tonreihen zugleich angeben kann; in Brechungsform aber kann sie es, indem sie
k, n, o, p, q sich so bewegt, wie bei *k* oder *n*, *o*, *p*, *q*;

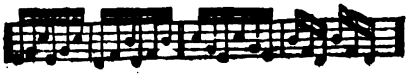
39 *l.*)

n.)

o.

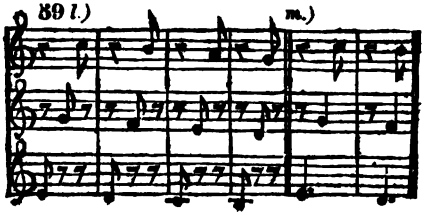


p.) *q.*)

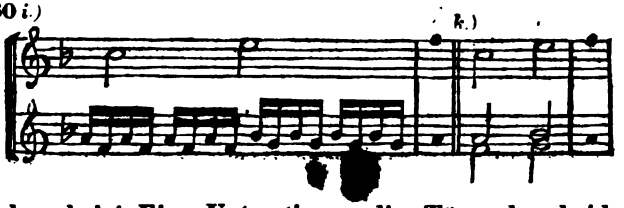


Digitized by Google

und indem sie so bei jedem Accorde die Töne aller drei Stimmen, einen um den andern, gebrochen anschlägt, erweckt sie die, gleichsam gleichzeitige Vorstellung, das gebrochene Bild dreier Stimmen und der Fortschreitung jeder einzelnen derselben. Das Gehör kann sich Fig. *k* gleichsam so vorstellen, als ob die eine immer einen Augenblick pausire, indess die andere ihren Ton angiebt, wie bei *l*, oder auch als träte eine nach der anderen so ein wie bei *m*. 89 *k*. *l*. *m*.

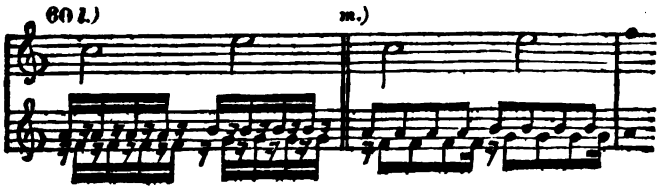


Eben so kann man Fig. 60 *i*, welche dem Ansehen nach nur zweistimmig ist, doch in gewissem Sinne als dreistimmig, wie bei *k*, betrachten, 60 *i*. *k*.



indem bei *i* Eine Unterstimme die Töne der beiden Unterstimmen von *k* angiebt, und auf diese Art die Dienste von zwei Stimmen versieht, deren Töne man in ihr vereinigt, entdeckt. Auch hier kann man sich die Vorstellung machen, als ob die eine Unterstimme von *k* immer pausire, indess die andere ihren Ton angiebt, und umgekehrt, wie bei *l*, oder so, als schlügen beide ihre Töne abwechselnd wiederholtemal so an, wie bei *m*. *l*. *k*. *k*. *l*. *m*.

Digitized by Google



60 *k*, *i*. Die zwei Töne $\bar{f}$ und $\bar{a}$ der zwei Unterstimmen bei *k* sind bei *i* gleichsam in kleine Stückchen zerbröckelt, gebrochen, und Einer in den Mund gelegt: statt *k*. zweier unteren Stimmen, welche bei *k* auf den Tönen $\bar{a}$ und $\bar{f}$ einen halben Takt lang ruhig liegen bleiben, *i*. hört man bei *i* Eine, welche sich von $\bar{a}$ zu $\bar{f}$ hin und her bewegt. Diese, indem sie durch solche Bewegung, gleichsam figürlich oder sinnbildlich, mehre Stimmen vorbildet, unter dem Gewande Einer uns mehre ahnen lässt, versieht dadurch in gewissem Sinne den Dienst von zweien, indem sie allein leistet, was sonst nur ein Verein mehrer zu leisten vermag.

Man kann ein solches Vorspiegeln mehrer Stimmen durch Eine, mit Recht **stimmige Brechung** nennen, und die mehren Stimmen, welche durch Eine vorgestellt werden, die **gebrochenen Stimmen**, im Gegensatze derselben aber die, welche die Töne mehrer Stimmen gebrochen vorträgt: die **brechende**.

Stimmige Brechung ist sonach diejenige Art eine Stimme zu führen, wodurch dieselbe mehre Stimmen vorstellt oder gleichsam die Stelle mehrer vertritt; es ist, wenn man so sagen will, eine solche Führung einer Melodie, dass sie als Harmonie betrachtet werden kann: Harmonie im Gewande von Melodie.

§ 22.

Solche stimmige Brechungen können übrigens **unter unzählbar verschiedenen Gestalten** vorkom-

Digitized by Google

men, wobei denn die, unter dem Gewande Einer Stimme ertönenden mehren, bald **bestimmter**, bald **weniger bestimmt**, als **mehre besondere Stimmen hervortreten**. Wir wollen von solchen verschiedenartigen Formen noch einige Beispiele hersetzen.

Es gehört dazu unter Anderem auch das, was unter dem Namen *Arpeggio*, oder *Arpeggiatura*, d. h. harfenmässiges Anschlagen der Accorde, bekannt ist, z. B. Fig. 61 *i*, wo die sämmtlichen Sechzehntelnoten nichts Anderes sind, als die bei *k* ersichtlichen Accorde, in kleine Noten zerbröckelt, und die ganze Sechzehntelfigur offenbar gar nicht dazu bestimmt ist, als Schweifung der Melodie Einer Stimme, als eigentliche melodische Figur, zu gelten, sondern nur für ein gebrochenes Anschlagen einer mehrstimmigen Accordenfolge. 61 *i*. *k*.

Eben so erkennt man in 62 *i* leicht eine Brechung des vierstimmigen Satzes bei *k*, oder auch wohl des fünfstimmigen bei *l*. 62 *i*. *k*. *l*.

Eben so stellt der scheinbar nur zweistimmige Satz Fig. 63 *i* doch einen vierstimmigen vor, wie bei *k*, wonicht einen fünfstimmigen wie bei *l*. 63 *i*, *k*. *l*.

Auf gleiche Art ist der dreistimmige Satz 64 *i*, bei *k* und *l* in gebrochener Gestalt, in nur zwei Stimmen eingekleidet. 64 *i*. *k*, *l*.

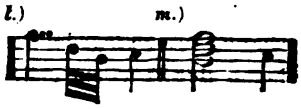
Auf ähnliche Art ist das Beispiel 65 *i* als dreistimmig zu betrachten wie bei *k*. Eben so kann Fig. 66 *i* als zweistimmig wie bei *k* gelten. Fig. 68 *i* als Brechung von *k*, Fig. 69 *i*, *k*, *l*, *m* als Brechung von *n*, Fig. 70 *i* von *k* und Fig. 71 *i* von *k* oder *l*. 65 *i*. *k*, 66 *i*. *k*, 68 *i*. *k*, 69 *i*-*n*. 70 *i*, *k*; 71 *i*, *k*, *l*.

§ 23.

In den bisherigen Beispielen lag die Brechung überall ziemlich **deutlich** vor Augen, so dass man bei

Digitized by Google

manchen Figuren leicht errathen konnte, dass sie nicht sowohl als einstimmige Melodie, als vielmehr als gebrochenes Anschlagen mehrer gleichzeitigen Melodieen mehrstimmiger Sätze dastehen. In anderen Fällen aber kann dies auch wieder viel weniger
72 *l.* deutlich sein. So wär es z. B. in Fig. 72 *l*



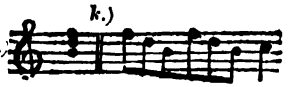
im Grunde kaum der Mühe werth, und wenigstens gar nicht sehr nahe liegend, sondern ziemlich weit hergeholt, es als stimmige Brechung von *m* anzusehen.
m.
73 *k.* Eben so empfinden wir bei dem Satze 73 *k* überall doch nur Eine Stimme, und es fällt uns nicht leicht ein, ihn uns so vorzustellen, als sei er, etwa wie
i. bei *i*, im ersten Takte fünfstimmig, im zweiten zehnstimmig, im dritten drei- und fünfstimmig, im vierten vier- und einstimmig, und als bewege sich die Oberstimme von $\bar{\bar{c}}$ zu $\bar{\bar{\bar{g}}}$, von da zu $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{f}}$ und $\bar{\bar{c}}$, und die übrigen Stimmen, wer weiss wie; — oder als sei
73 *i*, *k*. Fig. 73 *i* mehrstimmig wie bei *k*. Eben so könnte man
76 *i*. freilich in Fig. 76 *i* die Unterstimme in der zweiten Hälfte des ersten Taktes allenfalls als stimmige
k. Brechung von *k*, und den Satz also, diesen halben Takt hindurch, als gewissermasen sechsstimmig, sonst aber überall nur als zweistimmig, ansehen, allein es ist am Ende kaum der Mühe werth, hier von Mehrstimmigkeit durch Brechung zu sprechen. (Vergl.
(§ 25.) § 25.)

§ 24.

Wenn aber in solchen und ähnlichen Fällen auch nicht grade mehre Melodieen in Einer Stimme

Digitized by Google

erscheinen, so wird doch die Vorstellung von Zusammenklängen, z. B. des Accordes [f d f̄] Fig. 72 *i* 72 *i.*

72 *i.* 

dadurch erweckt, dass man diese Intervalle nacheinander anschlägt, wie bei *k* oder *l* u. dgl. Eben so kann man das Gehör die in Fig. 73 *i* ersichtlichen Zusammenklänge dadurch empfinden machen, dass man Eine Stimme die Bestandtheile derselben nacheinander durchlaufen lässt, wie bei *k*. Auf ähnliche Art erweckt Fig. 75 *i* die Vorstellung von *k*, obgleich wir in all diesen Beispielen nicht grade mehre Melodieen mehrer Stimmen empfinden. *k*, *l*. 73 *i*. *k*. 75 *i*, *k*.

Diese letztere Art von Brechung, welche nur Zusammenklänge als solche, nicht aber auch sogar den Gang mehrer Stimmen vorspiegelt, wollen wir, im Gegensatze der stimmigen Brechung, blos harmonische, oder gemeine Brechung nennen.

---

b.) Mehrdeutigkeit.

§ 25.

Eben weil eine brechende Stimme gewissermasen als mehre Stimmen betrachtet werden kann, (§ 23,) so liegt in solcher Stimmenführung auch wieder eine Mehrdeutigkeit, indem eine solche Stimme, je nachdem man sie aus dem einen, oder aus dem andern Gesichtspunkte ansehen will, bald als Eine, bald auch als mehre Stimmen, erscheint. (§ 23.)

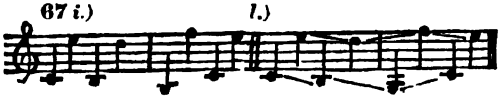
Für's Erste hat nämlich das Gehör gleichsam die Wahl, ob es sich unter einer solchen Stimme mehre, oder ob es sich dieselbe als eine einzige

Digitized by Google

denken will; eine Wahl, welche ihm, wie wir bereits
(§ 23.) im § 23 bemerkten, bald schwer, bald leichter wird, weil die, unter dem Gewande einer einzigen verborgenen mehren, zuweilen sehr deutlich und erkennbar als mehre Stimmen in die Augen, oder eigentlich ins Gehör fallen, indess man in anderen Fällen nicht recht bestimmt zu sagen vermag, ob man die Bewegung einer Stimme mehr als stimmige Brechung mehrer, oder mehr nur als eine einzige empfinde.

§ 26.

Zweitens aber ist eine solche Stimme, wenn man sie auch bestimmt als eine Brechung mehrer empfindet, alsdann grade darum erst wieder in einem anderen Sinne mehrdeutig, indem alsdann in derselben zweierlei verschiedene melodische Fortschreitungen verborgen liegen, nämlich 1.) die Melodie der brechenden Stimme, und 2.) die Melodieen der ge-
67 *i.* brochenen Stimmen. Z. B. in Fig. 67 *i*,



liegen zwei gebrochene, deren Untere von c̄ (zwar nicht unmittelbar, sondern unterbrochen durch das c̄ der Oberstimme,) zu h, und von diesem h eben so zu g fortschreitet; indess die Oberstimme auf ähnliche
l. Art von c̄ zu d̄, und von da zu f̄ schreitet, wie Fig. *l* zeigt. Man kann diese Fortschreitung der gebrochenen Stimmen die unterbrochene oder gebrochene Fortschreitung nennen. — Wie sehr man sich aber diese gebrochene Fortschreitung auch als wirklich denken mag, so bleibt es am Ende doch immer wahr, dass die brechende Stimme, an und für sich selbst betrachtet, nicht diese, sondern eine andere Fortschrei-

Digitized by Google

tung hat, indem sie von c̄ unmittelbar zu ē, von diesem ē wieder zu h und von da zu d̄ schreitet, u. s. w. Diese zweite Art von Fortschreitung, (welche bei *m* 67 *m*.

m.)

durch die steil auf- und abwärts gehenden Striche angedeutet ist,) kann man die **unmittelbare** oder **wirkliche Fortschreitung** der Stimme nennen.

Diese beiden, so zu sagen gleichzeitig nebeneinander bestehenden, verschiedenen Fortschreitungen, welche bei 67 *n* 67 *n*.

n.)

beisammen angedeutet sind, empfindet unser Gehör zugleich, wiewohl freilich oft die eine sehr vorwaltend vor der anderen.

In dem eben angeführten Beispiele, wo die Stimmigkeit sehr in die Augen fällt, achtet das Gehör mehr auf die gebrochene Fortschreitung, indess es in Fig. 72 bei *k* und *l* kaum eine Brechung abnet, und 72, *k*, *l*. also auch kaum Fortschreitungen gebrochener Stimmen, sondern mehr nur die unmittelbare Fortschreitung der Einen empfindet.

§ 27.

Weil nun bei einer brechenden Stimme zwei verschiedene Arten von Fortschreitung zugleich Statt finden, so müsste eine solche Stimme auch eigentlich so geführt werden, dass **beide** Arten von Fortschreitung regelrecht, die Führung also in **beiden** Hinsichten gut und fliessend sei. Es ist jedoch auch

Digitized by Google

hinreichend, wenn sie nur in Einer von beiden Hinsichten richtig geführt ist, und zwar vorzüglich in derjenigen Hinsicht, welche das Gehör vorwaltend empfindet; und dies um so mehr, je entschiedener die eine Hinsicht vor der anderen vorwaltet.

E.) *Charakterische Verschiedenheit des Mehr-, oder Wenigstimmigen Satzes.*

§ 28.

Der charakterische Unterschied zwischen dem wenigstimmigen, und mehrstimmigen Satze besteht hauptsächlich in Folgendem.

1.) Der vielstimmige ist uberhaupt volltöniger, und klingt breiter und reicher, als der wenigstimmige. (Vergl. die Lehre von Verdoppelung, und Auslassung (§ 70, 72.) der Intervalle.)

Eben darum ist zuweilen ein wechselweises Ablösen mehrstimmiger, und wenigstimmiger Sätze von so vorzüglich reizender Wirkung. Oft lassen sich dadurch sehr glückliche Contraste hervorbringen; oder auch stufenweise Steigerungen, indem man eine Stelle zuerst etwa nur ein- oder zweistimmig hören, dann aber dreistimmig, und demnächst vierstimmig wiederkehren lässt, z. B. Fig. 77. (Vergl. Fig. 54 *i.*) 77, 54 *i.*

2. Eine andere, wesentliche Verschiedenheit des mehrstimmigen Satzes vom wenigstimmigen, liegt darin, dass in dem, aus nur wenigen Fäden bestehenden Geflechte des letzteren, das Gehör leicht den Gesang jeder Stimme zu unterscheiden vermag; bei dem vielstimmigen hingegen hat es mehr Mühe, jede der vielen zugleich ertönenden Stimmen zu vernehmen, die Fortschreitung einer jeden derselben zu erkennen, den (§ 3.) Faden ihrer Melodie zu verfolgen. (Vergl. § 3.)

Digitized by Google

Eben aus diesem letzteren Umstande folgt auch, dass im vielstimmigen Satze geringe Abweichungen von den strengen Gesetzen der Stimmenführung leichter unbemerkt vorübergehen, als im wenigstimmigen; dass man also bei wenigen Stimmen in der Führung derselben noch sorgfältiger sein muss, als bei vielen.

Und eben von der erwähnten Schwierigkeit, den Faden mehrer Stimmen zu verfolgen, rührt es denn auch her, dass unser Ohr erst durch Uebung und Kunstausbildung, nach und nach geschickt wird, eine grössere Anzahl ineinander verschlungener Stimmen mit Leichtigkeit zu erkennen und zu unterscheiden, deren Verschlingung und Bedeutung einem minder gebildeten Hörer unverständlich bleibt, und unbegriffen vorübergeht; weshalb denn musikalisch ungebildete Hörer an künstlich polyphonisch (§ 18) gearbeiteten Musikstücken gewöhnlich so wenig Gefallen finden, und sehr gearbeitete Sätze selbst Gebildeteren oft erst nach mehrmaligem Anhören vollkommen verständlich werden, und vielleicht dann erst wirklichen Kunstgenuss gewähren. (§ 18.)

3.) Wenige, z. B. nur drei Stimmen, kann man, je nach Belieben, sehr eng beisammen, oder weit von einander entfernt, halten, (Vergl. die Lehre von enger, und zerstreuter Harmonie,) und also auch nach Belieben entweder Stimmen von sehr ähnlichem oder gleichem Tonumfange, wählen, wie Fig. 78 *i* oder *k*, oder aber von verschiedenem Umfange, wie bei *l*. (§ 66-69.) 78 *i*, *k*. *l*.

78 *i*.) *k*.) *l*.)

Digitized by Google

Im letzten Falle erscheint das harmonische Gewebe zwar breit, doch etwas dünn und mager; im ersten Falle hingegen zwar schmal, aber dicht und gedrängt. — Beim vielstimmigen Satze hingegen ist jene willkürliche Wahl, enger oder zerstreuter Lage, viel beschränkter; das vielstimmige Gewebe neigt sich schon seiner Natur nach immer mehr zur Breite, und fällt dabei dennoch dichter und gedrängter aus, als das wenigerstimmige.

Eben aus diesem letzteren Umstande folgt denn auch, dass im vielstimmigen Satze die vielen also dicht aneinander gedrängten Stimmen sich nothwendig häu-
(§ 5.) figer begegnen und durchkreuzen (§ 5.) müssen, als im wenigerstimmigen.

4.) Der vielstimmige hat ferner das Eigene, dass er uns nicht selten in einige Verlegenheit setzt, so viele Stimmen sämmtlich gut zu beschäftigen, indem es nicht immer thunlich ist, so viele Melodieen zu erfinden und in Ein harmonisches Gewebe zu verbinden, deren jede von allen anderen wesentlich verschieden, und doch alle mit den Gesetzen guter Melodie und reinen Satzes übereinstimmend wären. Schon fünf bis sechs wesentlich von einander verschiedene, und doch sämmtlich gut geführte Stimmen, sind selten genug zusammen zu bringen; noch schwerer eine noch grössere Anzahl.

Dagegen bringt uns der wenigstimmige Satz zuweilen in die entgegengesetzte Verlegenheit, mit so wenigen Stimmen auszukommen, aus so wenigem Stoffe doch etwas Vollständiges zusammenzusetzen.

§ 29.

Der vierstimmige Satz, *(Quadricinium)* hat den Vorzug, dass er, zwischen dem Zuviel und Zuwenig, grade die Mitte hält, weder zu viele Verdoppelungen, noch zu viele Auslassungen nöthig macht, dass er uns weder in die Verlegenheit setzt, mit zu Weni-

Digitized by Google

gem auskommen zu müssen, noch in die entgegengesetzte, so viele Stimmen sämmtlich gut zu beschäftigen, dass er, weder aus Armuth an gehöriger Anzahl von Stimmen, mager klingt, noch, durch all zu viele, zu voll und ununterscheidbar wird. Der vierstimmige Satz gilt daher mit Rechte gewissermasen für den schönsten, edelsten und wohlklingendsten.

Auch ist der grösste Theil unserer Tonstücke in ihren wesentlichsten Theilen vierstimmig; und diesem gemäss sind denn auch z. B. in unseren Orchestern, die Saiten- oder Bogeninstrumente gleichsam schon Ein für allemal, in vier Hauptpartieen abgetheilt, (in die erste Violinstimme, die zweite, die Violastimme, und die der Violone und Violoncelle, welche vier Stimmen zusammen man das Quartett der Saiten- oder Bogeninstrumente, oder kurzweg das Saiten-, oder Bogenquartett, oder auch wohl schlechthin nur das Quartett, zu nennen pflegt;) und eben dem vierstimmigen Satze entspricht auch die in § 14 erwähnte Eintheilung der Singstimmen in vier Hauptgattungen. (§ 14.)

§ 30.

Der dreistimmige Satz *(Tricinium)* hat das Eigene, dass es in diesem am leichtesten ist, technische Fehler der Führung zu vermeiden. Darum ist er derjenige, in welchem Anfänger sich am füglichsten zuerst versuchen.

Anmerkung.

Die alten Tonlehrer liessen ihre Schüler fast durchgängig mit dem zweistimmigen Satze anfangen, welchen sie als den einfacheren, und folglich leichteren ansahen, und giengen von diesem zum dreistimmigen, dann zum vier- und mehrstimmigen, als den mehr zusammengesetzten, und deshalb schwierigeren über. Auch manche Neuere befolgen diesen Gang. Andere hingegen lassen mit vier Stimmen anfangen, und gehen, in umgekehrter Richtung, zu immer wenigeren, bis zum nur zweistimmigen Satze über, welchen sie als einen concentrirten Extract

Digitized by Google

ansehen, welchen zu machen, noch nichts für Anfänger sei, z. B. Vogler, — Kirnberger I. Bd. S. 174.

Letzteres ist freilich wahr. Allerdings ist es schwer, mit nur zwei Stimmen, wo man immer nur zwei Töne zugleich hören lassen kann, und daher von jedem Dreiklange wenigstens Ein Intervall, von jedem Vierklang aber zwei auslassen muss, also nie eine vollständige Harmonie haben kann, doch Etwas zu machen, und die Stimmen so zu führen, dass keine Intervalle ausbleiben welche nicht, oder nicht füglich, ausbleiben dürfen; und aus dieser Ursache möchte ich allerdings keinen Schüler mit dem zweistimmigen Satze anfangen lassen. Beim dreistimmigen fallen jene Schwierigkeiten weg, da man mit drei Stimmen die Dreiklänge meist ganz vollständig, die Vierklänge aber mit Auslassung nur Eines Intervalles, erhalten kann. — Noch vollständiger ist zwar Alles im vierstimmigen Satze zu haben; allein hier findet der Anfänger, statt der wenigen im dreistimmigen Satze nöthigen Auslassungen, mit weit häufigeren Verdoppelungen zu kämpfen, welche, so wie überhaupt die schon beträchtliche Anzahl von vier Stimmen, den Ungeübten schon zu verwirrt machen. Es geht ihm, wenn ich ein so prosaisches Gleichnis gebrauchen darf, wie einem angehenden Kutscher, welcher gleich anfangen sollte, mit vier Pferden zu kutschiren: gewiss wird ihm der erste Versuch weit besser mit zwei Pferden gelingen, da es offenbar leichter ist, wenige Pferde zu bändigen, gehörig zu lenken, und von Abwegen abzuhalten, als viele, obgleich ein Geübter freilich mit vier Pferden mehr auszurichten vermag, als mit nur zweien.

§ 31.

Der zweistimmige Satz (*Bicinium*) **ist, seiner Natur nach, freilich etwas arm, aber, eben um seiner Einfachheit willen, doch auch in mancher Hinsicht mit grosser Wirkung zu gebrauchen, zumal abwechselnd und contrastirend mit anderen vollstimmigeren Sätzen.**

(§ 28.) (§ 28.)

Manches auf seine Eigenthümlichkeit Beziehliche geht übrigens schon aus den Betrachtungen der vorhergehenden Paragraphen hervor.

Anmerkung.

Einer wunderlichen Regel muss ich hier erwähnen, welche die gelehrten Herren aufgestellt haben, und die da heisst: ein rechtschaffener zweistimmiger Satz müsse so beschaffen sein, dass sich keine weitere Stimme mehr dazu setzen lasse. Diese

Digitized by Google

wunderliche Anforderung liegt eben so wenig in der Natur der Sache, als sich ein Grund dafür anführen lässt: und doch findet man sie in den gelehrtesten Autoren im vollen Ernste aufgestellt, (z. B. Kirnberger. I. Bd. S. 176 u. a. m.) Es ist im Grunde kaum der Mühe werth, ein Beispiel zu Widerlegung einer solchen Regel anzuführen. Doch wird man z. B. den in Fig. 77 *i* vorgestellten Satz wohl nicht für einen schlechten zweistimmigen Satz erkennen, obgleich sich, wie Fig. 77 *k* und *l* zeigen, noch eine oder zwei Stimmen ganz wohl dazu setzen lassen. Eben so erscheinen ja auch in jeder Fuge anfangs Bicinien, welche hernach mit einer oder mehrern Stimmen bereichert wiederkehren u. s. w. 77 *i*. 77 *k*, *l*.

Jene Regel, so wie sie gegeben zu werden pflegt, hält also offenbar nicht die Probe. Wollten aber die Erfinder derselben nur so viel damit sagen: jeder zweistimmige Satz müsse so beschaffen sein, dass er, um gut zu sein, nicht erst des Beitrittes einer dritten Stimme bedürfe, so sagt solche Regel wohl nichts, was sich nicht auch von selbst verstanden haben würde, nämlich: dass ein zweistimmiger Satz als zweistimmiger Satz gut sein müsse.

§ 32.

Eine ganz eigene Gattung bildet der einstimmige Satz, zu welchem nicht nur diejenigen Tonstücke oder Stellen gehören, welche nur für eine einzige Partie geschrieben sind, sondern auch die, wo sämmtliche Stimmen in höheren oder tieferen Octaven miteinander einherschreiten. (§ 15.) (§ 15.)

In solch einstimmigem Satze ertönt also gar keine wirkliche Harmonie (sofern man darunter nur ein wirklich gleichzeitiges Erklingen versteht) indem nie mehre verschiedene Töne wirklich zugleich gehört werden. Allein es ist darum doch gar nicht unthunlich, auch im Einstimmigen Satze das Gehör Harmonieen und Harmoniefolgen empfinden zu lassen; denn theils kann, wie wir schon oben § 21 gesehen, auch Eine Stimme allein Harmonieen abspiegeln, theils kann ein musikalisches Gehör, sei es von Natur, sei es aus Gewohnheit, schon an und für sich nicht leicht eine Melodie hören, ohne sich eine passende Harmonie dazu zu denken; und so ist also der einstimmige Satz in der That keines- (§ 21.)

Digitized by Google

wegs ausschliesslich melodisch, sondern in gewissem Sinne wirklich harmonisch, obgleich freilich in Hinsicht auf Harmonie immer ärmer und beschränkter, als der mehrstimmige. Er ist übrigens zuweilen vorzüglich charakteristisch, und selbst kräftig imponirend durch seine Einfachheit. Man bringt deshalb nicht allein auch in sonst vielstimmig gesetzten Tonstücken, oft einzelne blos einstimmige Stellen an, (wie z. B. in
79. Fig. 79,) sondern man setzt auch wohl einmal ein ganzes Tonstück blos einstimmig. So ist z. B. in *Salieris* Oper *Palmyra*, der ganze Marsch des Scythischen Prinzen durchaus einstimmig gesetzt; und eben so sind in meinem Leier und Schwert, in Th. Körners Morgenlied der Freien, alle Singstimmen, und mit ihnen auch die gesammte aus drei Posaunen bestehende Begleitung, ganz nur im Einklange gehalten.

F.) *Partitur.*

§ 33.

Die mehren Stimmen, welche zusammen einen musikalischen Satz bilden, werden entweder auf möglichst wenige Notenzeilen zusammen geschrieben, wie wir z. B. in den bisher angeführten Notensätzchen, um Raum zu sparen, oft zwei, drei und mehre Stimmen auf Eine Zeile zusammengedrängt haben; — oder aber man widmet einer jeden, oder doch fast einer jeden, eine eigene Zeile, so dass die mehren Stimmen auf eben, oder doch fast eben so viele Zeilen, vertheilt sind. Diese letztere Schreibweise nennt man partiturmässig, und die Schrift, in welcher ein Tonstück also geschrieben ist, eine Partitur, oder

Digitized by Google

Sparte (von *Partire* oder *Spartire*, Vertheilen, Trennen, Absondern) *Partitura*, *Partizione*, *Spartizione* (§ XXIV.) (§ XXIV.)

Man pflegt die mehren Notenzeilen, auf welche die ein Tonstück bildenden Stimmen untereinander geschrieben sind, durch Voranzeichnung einer Art von Klammer: {, zusammen zu binden. Diese Klammer nennt man **Accolade**, unter welchem Namen man dann auch wohl die mehren zusammen gebundenen Liniensysteme selber versteht.

Ueber die Art, wie eine Partitur am zweckmässigsten einzurichten, und insbesondere über die Ordnung, in welcher verschiedenartige Stimmen auf die verschiedenen Zeilen zu vertheilen sind, soll in der Folge (wahrscheinlich bei der Lehre von der Instrumentirung, Vergl. § X,) weiter gesprochen werden. (§ X.)

II.) *Verschiedene Arten von Stimmenbewegung.*

Nachdem wir bisher die verschiedenen Arten von Stimmen kennen, die mehren zu einem Satze zusammen wirkenden Stimmen unterscheiden gelernt, führt uns die Ordnung des Vortrages zur Beachtung der verschiedenen Art, wie Stimmen sich bewegen können.

Auch hier finden, je nach Verschiedenheit des Eintheilgrundes, verschiedene Eintheilungen von Stimmenbewegung statt, welche wir jetzo durchgehen, und über den Werth oder Unwerth einer jeden Gattung an und für sich selbst, dasjenige sagen wollen, was sich **im Allgemeinen** davon sagen lässt.

Digitized by Google

A.) Bewegung einer für sich allein betrachteten Stimme.

§ 34.

1.) Langsame, und schnelle Bewegung

In der Zeit, oder der Zeit nach betrachtet, ist die Bewegung einer Stimme entweder schnell, oder langsam, je nachdem sie viele Töne in kurzer Zeit durchläuft, viele Stimmenschritte schnell nacheinander vollbringt, oder nicht.

Ueber den Werth oder Unwerth geschwinder, oder langsamer Bewegung, und über die Frage, wo diese, wo jene anzuwenden sei, lässt sich im Allgemeinen nur sehr Weniges bestimmen. Doch mögen folgende Bemerkungen hier stehen.

Man kann im Allgemeinen sagen, dass die schnelle Bewegung sich mehr für die leichtfertigeren und flüchtigeren hohen, als für tiefe Stimmen schickt, welchen letzteren eine etwas langsamere Bewegung angemessener ist; und dies hauptsächlich aus folgenden, rein technischen Ursachen.

1.) Da, fürs Erste, ein Ton aus desto langsameren Schwingungen besteht, je tiefer er ist, (§ III,) so bedarf natürlicher Weise ein tiefer Ton, um auch nur wenige Schwingungen vollbringen und dadurch vernehmlich und erkennbar werden zu können, auch schon einer längeren Zeit: lässt man ihn aber so schnell vorübergehen, dass der klingende Körper kaum Zeit genug hat, sich nur erst in die gehörige Schwingung zu versetzen, viel weniger aber so viele Schwingungen zu vollbringen, als das Gehör bedarf, um das Mas derselben aufzufassen und den Klang als bestimmten Ton zu erkennen, so erscheinen ihm die solchergestalt

(§ III.)

Digitized by Google

allzuschnell vorübergehenden tiefen Klänge nur als Geräusch. (Vergl. § IV.) (§ IV.)

2.) Ein zweiter Grund liegt aber auch darin, dass tiefe Töne ihrer Natur nach nicht so schnell zum Ansprechen zu bringen sind, als zu Ausführung sehr geschwinder Tonreihen erforderlich ist. Ja,

3.) die meisten tieftönenden Instrumente sind schon ihrer mechanischen Einrichtung nach nicht sehr geschickt, sehr geschwinde Passagen auszuführen, und selbst die tieferen menschlichen Stimmen sind gewöhnlich minder biegsam und beweglich, als z. B. eine Sopranstimme.

Ueber die freilich allzugrosse und wirklich beklagenswerthe Schwerbeweglichkeit und Unbeholfenheit unserer tieftönenden Orchesterinstrumente, und die Mittel, dieselbe möglichst, theils zu ersetzen, theils zu heben, habe ich in einer Abhandlung: Ueber Instrumentalbässe bei stark besetzten Tonstücken, in N.ro 41, 42, 43, 44, 45, des 18ten Jahrganges der Leipziger allgem. Musikal. Zeitung, v. 1816, und N.ro 48 und 49 v. 1817, so wie auch in Erschs Encyklopädie im Art. *Bass*, ausführlich gehandelt, und auch wir werden in dem gegenwärtigen Werke, seiner Zeit, in der Lehre von Instrumentation, darauf zurückkommen.

4.) Minder richtig als die drei eben angeführten, aus der physischen Beschaffenheit tiefer Klänge entspringenden, also rein materiell-technischen Ursachen, ist ein anderer, ästhetisch sein sollender Grund, welcher darin bestehen soll, dass schnellfüssige Läufe und Passagen sich mit dem, den tiefen Stimmen eigenen Charakter von Gravität und Würde, nicht vertrügen. — Es ist wohl wahr, dass tiefe Töne, vermöge ihrer Klangfülle und Gewichtigkeit, sich zum Ausdrucke von Würde und Gravität, mit welcher Idee man in der Regel immer auch die von Langsamkeit zu verknüpfen pflegt, vorzüglich eignen, indess die flüchtigeren höheren Stimmen zum Ausdrucke leicht-

Digitized by Google

fertiger Beweglichkeit geschickter sind. Allein nicht alles Geschwinde hat darum den Charakter von Leichtfüssigkeit und Leichtfertigkeit; und dann ist ja langsame Gravität doch auch nicht der einzige Charakter, dessen eine tiefe Stimme fähig ist. Im Gegentheile ist es oft von der grössten Wirkung, auch einmal die schwere, mächtige Tonmasse der Bässe gewaltig einherbrausen, stürmen, toben, wühlen, rollen und donnern zu hören. — Und dass auch selbst humoristische Tiraden, schnurrige Kreuz- und Quersprünge dem Basse zu Zeiten wohl zu Gesichte stehen, hat uns J. Haydn in seinen Symphonieen und Violinquartetten genial genug bewiesen; so wie wir auch längst das hurtige, geschwätzige *Parlante* komischer Bass-Rolen in der Oper mit Vergnügen hören.

Im Gegensatze dessen, was wir eben von der eigenthümlichen Einrichtung unserer tieftönenden Instrumente sagten, giebt es auch andere, für welche sich geschwinde Bewegung besser schickt, als langsame. Dies ist der Fall bei all denen, welche ihrer Natur nach nicht fähig sind, einen Ton lang anzuhalten, wie das Pianoforte, die Harfe, Guitarre u. a. m. Auch hierauf werden wir bei der Lehre von der Instrumentation zurückkommen.

§ 35.

2.) Rhythmisch gerückte Bewegung.

Gleichfalls in der Zeit, und insbesondere in Ansehung der rhythmischen Symmetrie, kann man die Bewegung einer Stimme, in welcher rhythmische Rückungen oder sogenannte
(§ XCIV.) Verrückungen vorkommen, (§ XCIV,) rhythmisch gerückte oder verrückte Bewegung nennen.

Digitized by Google

§ 36.

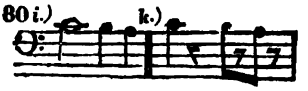
3.) Synkopirende Bewegung.

Ebenfalls in Ansehung des rhythmischen Gewichtes, sagt man von einer Stimme, in welcher synkopirte Töne (§ CXVI.) vorkommen, sie synkopire, sie bewege sich in synkopirten Noten, sie habe synkopirte Bewegung. (§ CXVI.)

§ 37.

4.) Zusammenhängende, getrennte Bewegung.

Wieder eine eigene Verschiedenheit der Bewegung einer Stimme beruht darauf, ob sie eine ganz unausgesetzte Reihe oder Kette von Tönen bildet, oder nicht. Z. B. Fig. 80*i* 80 *i.*



besteht in einer Reihe von Tönen, welche sich unmittelbar aneinander schliessen; der erste Ton währt so lang bis der zweite anfängt, an diesen schliesst sich eben so unmittelbar der dritte an, u. s. w. Bei *k* hingegen erscheint dieselbe Tonreihe: c̄, h, a; aber durch Zwischenpausen von einander getrennt. (Getrennt, von einander abgesetzt, heisst im Italienischen *staccato;* daher der Ursprung des Kunstwortes Staccato für von einander abgesetzt vorgetragene Töne. (Verg. § 38.) *k.* (§ 38.)

§ 38.

5.) Geschleifte, gebundene, — abgestossene, gehackte Bewegung.

In ähnlicher Hinsicht kann man auch noch den Unterschied bemerken, ob die Töne einer Tonreihe

Digitized by Google

ineinandergeschleift, oder ob sie abgestossen vorgetragen werden. **Geschleifte Bewegung, Bindung, Ligatur,** Ital. *Legatura*, Latein. *Ligatura*, oder auch *Concatenatio*, heisst nämlich das unmittelbare Aneinanderhängen zweier oder mehrer nacheinander erklingenden Töne, so dass nicht nur zwischen ihnen kein Zwischenraum bleibt, vielmehr der erstere so lange fortgehalten wird, bis der zweite zu erklingen anfängt, sondern auch beide wo möglich in Einem Zuge angegeben, z. B. beim Gesange auf eine und dieselbe Sylbe gesungen, auf Blasinstrumenten mit einem und demselben Athem- oder Zungenstosse, auf Bogeninstrumenten so viel thunlich mit einem und demselben Bogenstriche, und auch wohl auf einer und derselben Saite, angegeben werden.

Man bemerkt leicht, dass ein solcher **gebundener Vortrag**, ein solches **Ineinanderschleifen** der Töne im vollen Sinne des Wortes, auf mancher Gattung von Instrumenten gar nicht Statt finden kann, z. B. nicht auf unseren gewöhnlichen Tasten-Instrumenten, woselbst allemal zu jedem anderen Tone ein anderer Tonkörper angeregt werden muss, welchen man zwar grossentheils bis zum Anschlage des folgenden fortklingen lassen, nie aber zwei Töne nacheinander in Einem Zuge angeben kann. — Noch weniger ist auf Harfen und harfenartigen Instrumenten solches Ineinanderschleifen möglich.

In der Notenschrift wird das Aneinanderbinden zweier oder mehrer Töne bekanntlich angedeutet durch einen, von der ersten zur zweiten Note, oder über oder unter die mehren zusammen zu schleifenden Noten, gezogenen Bogen, **Bindungsbogen** genannt, ⁀ oder ⌣. Zuweilen wird auch das Wort *Legato*, oder abgekürzt: *Leg.* beigeschrieben.

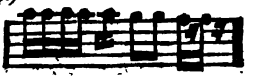
Den Gegensatz der geschleiften Bewegung bildet die **abgestossene**, das sogenannte *staccato*, *dé-*

Digitized by Google

taché, welches man bekanntlich durch Punkte über den Noten andeutet, — und den noch schärferen Gegensatz die vorhin erwähnte durch Pausen getrennte.

Zuweilen lässt man nicht blos jeden Ton abstossen, sondern sogar auch jeden für sich mehrmals anschlagen und gleichsam in mehre Stücke zerbröckeln oder zerhacken, z. B. in Fig. 80 bei *l*, 80 *l*.

l.)



welches man ziemlich gewöhnlich durch den Ausdruck gehackte Noten, oder gehackte Bewegung zu bezeichnen pflegt. Wenn es Noten von sehr kurzer rhythmischer Geltung, sehr schnelle Noten sind, so bedient man sich dafür auch des Ausdruckes *vibrato*, d. h. vibrirend, schwingend, erzitternd.

§ 39.

6.) Aufsteigende, absteigende Bewegung.

In Ansehung der Richtung, in welcher eine Stimme sich bewegt, ist ihre Bewegung entweder steigend, oder fallend, je nachdem sie von einem Tone aufwärts zu einem höheren, oder abwärts zu einem tieferen schreitet.

Ueber den Werth oder Unwerth der einen oder anderen dieser Bewegungsarten, lässt sich nichts Allgemeines sagen, was in die Grammatik des Tonsatzes gehörte. Dass in diesem oder jenem Falle diese oder jene Stimme fühlbar aufwärts, oder im Gegentheile abwärts geführt zu werden verlangt, oder mit anderen Worten, dass sie entweder aufwärts, oder abwärts strebt, dies Alles gehört nicht in die Lehre von der auf- oder absteigenden Bewegung im Allgemeinen. (Siehe davon § 313.) (§ 313.)

Digitized by Google

Mehres, als in diesem Abschnitte von der auf- oder absteigenden Bewegung einer Stimme an sich, werden wir späterhin zu beachten finden über das gleichzeitige Auf- oder Absteigen mehrer Stimmen, oder über das Auf- oder Absteigen einer, im Ver-
(§ 497.) gleiche gegen die Bewegung einer anderen. (§ 497.)

§ 40.

7.) Springende, — und gehende, diatonische, chromatische, enharmonische Bewegung.

a.) Begriff, und Arten.

In Ansehung der Grösse der Schritte, welche eine Stimme macht, ist ihre Bewegung oder Fortschreitung entweder gehend, oder springend. Gehend ist sie, wenn sie sich von einem Tone nicht weiter, als zu dem der dicht nebenanliegenden höheren oder tieferen Tonstufe bewegt, der Schritt welchen sie macht also nicht grösser, als von einer Secunde ist; springend aber, wenn sie sich durch grössere Intervalle bewegt, und also über eine oder mehre Stufen wegspringt.

Ein Stimmenschritt von dem Umfange einer übermässigen Secunde ist gewissermasen ein Mittel- und Zwitterding zwischen den hier erwähnten Gattungen. Obgleich er nur von einer Stufe zur nächstfolgenden geht, und also in sofern kein Sprung, sondern nur ein Schritt heissen sollte, so ist er doch wenigstens ein übermässiger Schritt, und deshalb pflegt man ihn auch mehr als einen Sprung, denn als einen Schritt zu betrachten.

Die stufenweise oder gehende Bewegung beträgt entweder eine sogenannte diatonische grosse oder kleine Stufe: und eine solche kann man diatonische Bewegung nennen; oder der Schritt beträgt

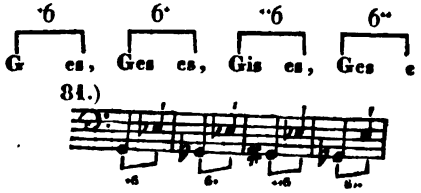
Digitized by Google

eine halbe Tonstufe (§ XXXVIII, bei 1.) und dann pflegt solche Bewegung oder Fortschreitung chromatisch zu heissen; (§ XVII, Anmerk.); betrüge er nur ein enharmonisches Intervall, eine verminderte Secunde, (§ XXXVIII, N. 1.) was aber freilich bei unserem temperirten Tonsysteme nicht, oder doch nur auf dem Papiere vorkommt, (§ XIX,) so hiesse diese Stimmenbewegung enharmonische Fortschreitung oder enharmonische Bewegung oder auch enharmonische Rückung. (§ XXXVIII) (§ XVII.) (§ XXXVIII) (§ XIX)

§ 41.

Eben so ist die springende Bewegung, je nach der Grösse des Sprunges, von verschiedener Art: nämlich bald Terzen-, bald Quarten-, Quinten-, Sextensprung, u. s. w.; und zwar bald grosser, bald kleiner, bald verminderter, bald übermässiger Terzen-, Quartensprung, u. s. w.

Man kann die eben erwähnten verschiedenen Grössen von Stimmenschritten in der Tonschrift anschaulich darstellen, indem man vom einen Tone zum andern eine Klammer ⌐¬ oder ⌐_¬ zieht, und über oder unter dieselbe die Ziffer des Intervalles schreibt, (Vergl. § XL.) z. B. (§ XL.)



81.)

§ 42.

b.) Werth der gehenden, und der springenden Bewegung.

Ueber den Werth oder Unwerth gehender, und springender Bewegung, lässt sich hier im Allgemeinen

Digitized by Google

nur Weniges sagen, indem in dieser Hinsicht das Meiste von Verhältnissen abhängt, welche uns erst in der Folge bekannt werden sollen. Darum hier nur folgendes Wenige.

Man kann im Allgemeinen sagen, die diatonisch stufenweise fortschreitende Bewegung sei die natürlichste und fliessendste, und diejenige, deren ununterbrochenen Faden das Gehör am leichtesten verfolgen kann, indess eine Stimme, welche sich in Sprüngen bewegt, eine grössere Aufmerksamkeit des Gehöres, soll es ihr auf ihrem Wege folgen, in Anspruch nimmt. Es ergiebt sich hieraus, dass die sprungweise Stimmenbewegung, wenn gleich durchaus nicht an sich selbst unrecht, doch nicht überall gleich gut und gleich zweckmässig ist.

Ausführlich werden wir die Sache im vierten Bande behandeln.

B.) *Bewegung einer Stimme in Vergleichung gegen die einer anderen betrachtet.*

§ 43.

1.) Gleiche, ungleiche Bewegung.

In Ansehung des Verhältnisses der Bewegung einer Stimme gegen die Bewegungsart einer anderen, und zwar in der Zeit betrachtet, unterscheidet man gleiche, und ungleiche. Zwei Stimmen haben gleiche Bewegung, wenn sie gleichzeitig fortschreiten, und die eine also einen Schritt in derselben Zeit vollbringt, wie die andere; ungleich aber nennt man ihre Bewegung,
82. wenn dies nicht der Fall ist. In Fig. 82 haben alle drei Stimmen gleiche; denn in derselben Zeit, wo die Oberstimme von $\bar{c}$ zu h schreitet, geht die Mittelstimme von e zu f, und in demselben Augenblicke schreitet auch der Bass von c zu d. Eben so

Digitized by Google

sind alle folgenden Schritte aller drei Stimmen gleichzeitig, die Bewegung also durchaus gleich. In Fig. 83 *i* hingegen, wo die Oberstimme sich in halben und Viertelnoten bewegt, die Unterstimme aber in Achteln und Sechzehnteln, ist die Bewegung ungleich. Auch in Fig. 83 *k* ist sie nicht gleich zu nennen, weil zwar Beide mit gleicher Geschwindigkeit fortschreiten, und die Unterstimme binnen gleicher Zeit nicht mehr oder weniger Schritte macht als die Obere, aber nicht zugleich mit derselben, die Schritte also zwar von gleicher Dauer, aber doch nicht gleichzeitig sind. 83 *i*. 83 *k*.

Man sieht leicht, dass die gleiche Bewegung mehrer Stimmen mehr Aehnlichkeit, Gleichförmigkeit, und daher mehr Einheit, die ungleiche hingegen mehr Verschiedenheit, mehr Contrast, und folglich mehr Mannigfaltigkeit gewährt. Stimmen, welche rhythmisch gleiche Bewegung haben, sehen dadurch einander mehr ähnlich, und verschmelzen, rhythmisch betrachtet, gleichsam in nur eine und dieselbe Bewegung, indess im Gegentheile, wenn von mehren Stimmen eine jede eine andere rhythmische Bewegung hat, eben dadurch sich auch jede derselben deutlicher und fühlbarer vor den anderen auszeichnet, und somit die Mehrstimmigkeit fühlbarer, der Faden einer jeden, von dem der übrigen leichter unterscheidbar, und leichter von den anderen erkennbar wird. (Vergl. § 3 $^1/_2$.) Schon im § 6 haben wir dies in Ansehung des Beispiels 52 *l* bemerkt, und in gleicher Absicht ist auch in Fig. 53 und 54 die ungleiche Bewegung benutzt, damit jede Stimme sich recht abstechend gegen die übrigen auszeichne. (§ 3 $^1/_2$.) 52 *l*. 53, 54.

§ 44.

2.) Grade-, Gegen-, und Seitenbewegung.

a.) Begriff.

Wenn man die Richtung der Bewegung verschiedener Stimmen vergleicht, so be-

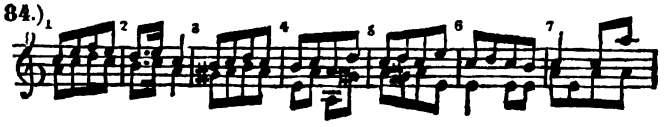
Digitized by Google

wegen sich dieselben entweder beide nach einerlei Richtung, also beide zugleich aufwärts oder zugleich abwärts; oder nicht.

Ist ersteres der Fall, so sagt man, beide haben grade Bewegung (*motus rectus*); besser wäre der Ausdruck gleiche oder einerlei Richtung; — andernfalls aber heisst ihre Bewegung nichtgrade, oder ungrade Bewegung; besser ungleiche oder verschiedene Richtung.

84. In Fig. 84 haben die Stimmen im 1, 2, 3, und 4ten Takte grade, im 5, 6 und 7ten aber nichtgrade Bewegung.

84.)



§ 45.

b.) Unterarten.

Die grade Bewegung kann an sich selbst wieder von zweierlei Art sein, je nachdem nämlich beide Stimmen sich beim Fortschreiten in geicher Entfernung von einander halten, oder nicht. Im
84. obigen Beispiele Fig. 84 bleiben die Stimmen in den drei ersten Takten immer in der Entfernung einer Terz aus einander, im folgenden 4ten Takte aber bilden sie gegen einander bald eine Quinte, bald eine Terz, bald eine Octave.

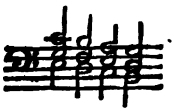
Man kann die erste Art von grader Bewegung, wo die Stimmen immer in gleicher Entfernung neben einander herlaufen, parallele Bewegung oder Richtung nennen, die andere aber nichtparallele.

Insbesondere sind im ersten und zweiten Takte die Stimmen bald um eine grosse, bald um eine kleine

Digitized by Google

Terz von einander entfernt; im dritten Takte aber bildet die Oberstimme gegen die untere lauter kleine Terzen. Die Stimmen sind also in den ersten Takten nur in Ansehung der Zählnamen, (§ XXXIII) im dritten Takte aber auch in Ansehung der Beinamen oder des Mases der Intervalle (§ XXXV) parallel. Man kann daher vorzugweise diese letztere Art Parallelbewegung, oder streng parallele Bewegung, nennen. (§ XXXIII.) (§ XXXV.)

Die sich parallel bewegenden Stimmen schreiten übrigens bald in grösserer, bald in geringerer Entfernung nebeneinander einher. In Fig. 84 laufen beide im dritten Takte in Terzenentfernung nebeneinander her, und zwar in der Entfernung von kleinen Terzen. In Fig. 59*i* 84. 59*i*.



bewegen sich die beiden oberen Stimmen in parallelen Quarten, die beiden äusseren aber in Sextenparallelen u. s. w.

Auch die nichtgrade Bewegung, die Verschiedenheit der Richtung, kann wieder von zweierlei Art sein. Nämlich es bewegen sich die Stimmen entweder in entgegengesetzter Richtung, indem die eine auf-, die andere absteigt, — oder die eine bleibt unbewegt, indess die andere auf-, oder abwärts schreitet. Jenes nennen die Tonlehrer Gegenbewegung *(motus contrarius)*, dieses pflegt man Seiten- oder schräge Bewegung *(motus obliquus)* zu nennen. (Nicht übel gebrauchen dafür einige, namentlich englische Schriftsteller, die Benennung halbe Bewegung, *Half motion.*) In Fig. 84 findet man im fünften Takte ent- 84.

Digitized by Google

gegengesetzte oder Gegenbewegung, im sechsten und siebenten aber Seitenbewegung.

79 In Fig. 79 haben die beiden Oberstimmen unter sich grade Bewegung, die des Basses ist, im Vergleiche gegen die der Oberstimmen, Gegenbewegung, (§ 14.) und alle drei haben gegen den Tenor (§ 14) Seitenbewegung.

Man sieht wohl, dass Grade- und Gegenbewegung immer gleiche, Seitenbewegung aber ungleiche ist.

Ferner ist jede Bewegung zweier nicht parallelen Stimmen entweder convergirend, oder divergirend; mit anderen Worten: zwei Stimmen, welche sich nicht in gleicher Entfernung von einander halten, welche also entweder Gegen-, oder Seiten-, oder grade, doch nicht parallele, Bewegung haben, nähern sich entweder einander, oder sie entfernen sich; erstenfalls heissen sie convergirend, d. h. sich nähernd, im zweiten Falle hingegen divergirend, d. h. sich von einander entfernend, auseinanderlaufend. Z. B. in 84. Fig. 84, im 4ten Takte, ist die Bewegung vom ersten zum zweiten Achtel convergirend. Im sechsten Takte divergiren die Stimmen vom ersten zum zweiten Achtel, und convergiren vom zweiten zum dritten.

Genau betrachtet wären also die verschiedenen Arten von Bewegung zweier Stimmen, in Ansehung ihrer Richtung gegen einander, folgendermasen zu classificiren:

Die Bewegung zweier Stimmen ist entweder

I. Parallel, und zwar entweder
   A. streng parallel, oder
   B. nicht streng parallel;

Digitized by Google

II. oder aber ihre Bewegung ist nicht parallel, und dann entweder

A. grade (nur nicht parallele), oder

B. nicht grade, und zwar entweder

1. Gegenbewegung, oder

2. Seitenbewegung.

Jede nicht parallele Bewegung ist ferner zugleich entweder

A. convergirend, oder

B. divergirend.

Nur beiläufig führe ich noch an, dass viele Tongelehrte unter dem Ausdrucke Parallelbewegung solche Fälle wie Fig. 85, zu verstehen pflegen. 85.

85.)

Man muss aber wunderliche Begriffe von Bewegung haben, um das Sitzenbleiben zweier, sich nicht von der Stelle bewegenden Dinge eine parallele Bewegung zu nennen. Oder man muss sich eine solche Parallelbewegung etwa so vorstellen, wie die Bewegung der Infanterie auf das Kommandowort: »Auf der Stelle gerührt!« wo jeder Mann mit den Füssen trappelt, und sich rührt, und thut, als marschire er, ohne doch von der Stelle zu kommen. Allein auch hier wird kein Mann von sich sagen, er schreite mit seinem Nebenmanne parallel einher.

§ 46.

c.) Charakterische Verschiedenheit der graden, und nichtgraden Bewegung.

In Rücksicht der charakterischen Verschiedenheit der graden von der nichtgraden Bewegung, kann man, ungefähr eben so, wie wir von der gleichen oder ungleichen bemerkt haben, im Allgemeinen nur so viel sagen, dass die grade Bewegung mehrer Stimmen mehr Aehnlichkeit und Gleichförmigkeit, und daher mehr Einheit, die nichtgrade hingegen mehr

Digitized by Google

Verschiedenheit, mehr Contrast, und dadurch mehr Mannigfaltigkeit gewährt. Stimmen, welche grade, zumal parallele, Bewegung haben, sehen dadurch einander mehr ähnlich, und verschmelzen in dieser Hinsicht gleichsam in nur eine und dieselbe Bewegung, indess im Gegentheile zwei Stimmen, deren eine steigt, indem die andere ruht, oder fällt, eben dadurch sich auch deutlicher und merklicher von einander auszeichnen. (Vergl. § 3 ½.) Eben in dieser Absicht ist denn auch z. B. in Fig. 53 so viel möglich die Gegen- und Seitenbewegung benutzt.

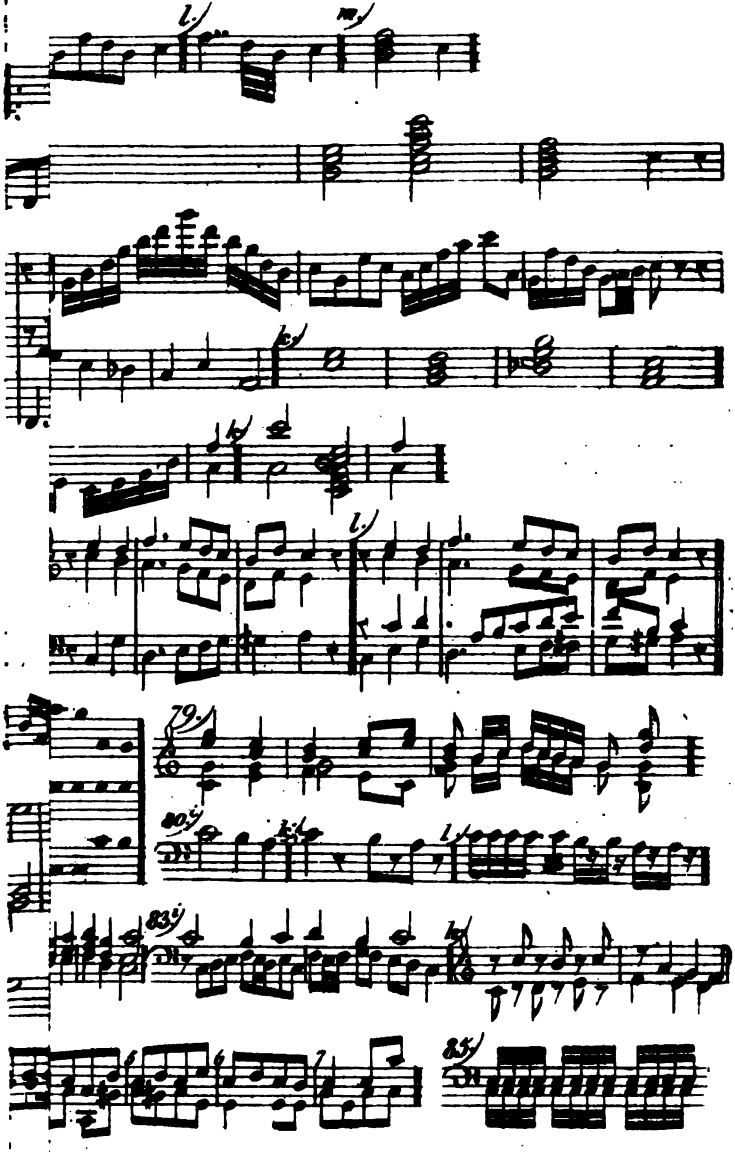
(§ 3 ½.)
53.

Nächst dieser allgemeinen Bemerkung, ist, über den Werth der verschiedenen Arten von grader, und zwar insbesondere von Parallelbewegung, noch gar Manches bewerkenswerth, indem in der That verschiedene derselben zum Theile fehlerhaft und übelklingend sind; wie z. B. in den meisten Fällen die parallele Fortschreitung zweier Stimmen in Quintenentfernung.

Wir können jedoch in die Erörterung dieses Gegenstandes hier noch nicht eingehen, weil, bei Würdigung des Werthes oder Unwerthes einer solchen Stimmenfortschreitung, gar Vieles auch zugleich von anderen Umständen abhängt, welche hier noch nicht besprochen sind. Wir werden daher die Lehre von den verbotenen Parallelfortschreitungen erst später vervollständigen können.

(§ 497.)

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Zweite Abtheilung.

Harmonieenlehre.

Nachdam wir bisher die, einen Tonsatz bildenden Tonreihen als solche betrachtet, wollen wir nun die verschiedenen Harmonieen als solche und ihre Eigenschaften kennen lernen.

I.) *Von Zusammenklängen im Allgemeinen.*

§ 47.

A.) **Nähere Begriffbestimmung von Zusammenklängen und deren Bestandtheilen.**

Nach dem, im § 1. Gesagten, verstehen wir unter Zusammenklang oder Accord im Allgemeinen jedes gleichzeitige Erklingen mehrer Töne. (§ 1)

Die zusammen erklingenden Töne selbst, oder mit anderen Worten, die Bestandtheile eines Zusammenklanges, pflegt man die Intervalle desselben (vergl. § XXXII) zu nennen. Wenn also z. B. der Ton A, dessen Terz c, und dessen Quinte e zusammenklingen, so sind die Töne A, c und e die Intervalle des Accordes. (§ XXXII.)

Den tiefsten Ton eines Zusammenklanges nennt man auch den Basston (§ 4) und im Gegensatze desselben versteht man alsdann unter dem Ausdrucke die Intervalle, zuweilen auch allein die übrigen Töne. In diesem Sinne heissen also im obigen Beispiele der (§ 4.)

Digitized by Google

Ton A der Basston, die Töne c und e aber die Intervalle.

Die Lehre von den verschiedenen Accorden und ihren Eigenschaften wird einen Haupttheil unserer Theorie bilden.

§ 48.

B.) Gebrochenes Anschlagen eines Zusammenklanges.

Wenn wir übrigens hier überall von gleichzeitigen Zusammenklängen sprechen, so verstehen wir darunter doch nicht grade einzig und ausschliesslich ein wirklich gleichzeitiges Erklingen der mehren Töne, sondern auch solche, welche als zusammenklingend gedacht werden. Wir haben solch nicht wirkliches, sondern gleichsam nur eingebildetes Zusammenklingen unter dem Namen Brechung schon kennen gelernt. (§ 21.) (§ 21.)

II.) *Grundharmonieen.*

§ 49.

A.) Begriff.

Die Verschiedenheit der in der Musik vorkommenden Zusammenklänge ist fast unendlich. Sie wäre unübersehbar, fände sich nicht, dass viele derselben, obgleich von einander verschieden, doch mehr oder weniger wesentliche Merkmale miteinander gemein haben. Diese ordnet man in Klassen, und betrachtet sodann die einander ähnlichen Fälle als Unterarten einer und derselben Klasse, oder, wie man es zu nennen pflegt, man führt mehre Harmonieen auf wenige Hauptarten, Grundharmonieen oder Grundaccorde zurück.

Digitized by Google

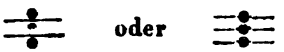
Wir wollen die Grundharmonieen, auf welche wir im Verlaufe unserer Betrachtungen alle musikalisch möglichen Zusammenklänge zurückführen werden, vorerst der Reihe nach aufzählen.

§ 50.

B.) Aufzählung der Grundharmonieen.

Die verschiedenen möglichen musikalischen Zusammenklänge lassen sich am füglichsten auf zwei Hauptarten von Grundharmonieen zurückführen: auf Dreiklangharmonien oder Dreiklänge, und Vierklänge oder Vierklangharmonieen, auch Septimenharmonieen genannt.

α.) Dreiklang, oder Dreiklangharmonie ist ein Zusammenklang, bestehend aus drei Tönen, nämlich einem Basstone, einem zweiten, welcher um eine Terz höher ist als jener, und einem dritten, der um eine Quinte höher ist als der erste; oder mit anderen Worten: er ist die Verbindung eines Tones mit seiner Terz und Quinte. Nachstehende Figur zeigt das Sinnbild einer solchen Harmonie:



z. B.

d	e	f
H	e	d
G, oder	A, oder	H, u. dgl.

In einem solchen Grundaccorde heisst der Basston Grundton, oder Grundnote, die beiden anderen (die Terz und die Quinte des Grundtones) kann man Beitöne nennen.

Insbesondere wird die Terz des Grundtones zuweilen Mediante genannt, und die Quinte Dominante; wir werden jedoch diese beiden Ausdrücke

Digitized by Google

zur Bezeichnung dieser Begriffe nicht gebrauchen, am wenigsten den letzteren (nämlich den Namen Dominante für die Quinte des Dreiklanges), indem er nebstdem auch etwas Besonderes bezeichnet, wovon
(§ 123) weiter unten.

β.) Die Harmonie des Vierklanges oder Septimenharmonie oder, abgekürzt, Septharmonie, ist eine Tonverbindung, bestehend aus vier Tönen, nämlich Grundton, Terz, Quinte und Septime:

oder

z. B.

f	g	a	h
d	e	f	g
H	e	d	e
G, oder	A, oder	H, oder	c, u. dgl.

Im Vierklange befinden sich also ein Grundton und drei Beitöne.

Wenden wir die obigen, gleichsam abstract gegebenen Begriffe und Vorstellungen auf unser Tonsystem an, so finden wir, dass sich in der Reihe der natür-
(§ XVII.) lichen Töne (§ XVII. S. 32) verschiedene Arten von Dreiklangs- und Vierklangsharmonieen darstellen lassen. Wir finden da

α, 1.) Dreiklänge welche aus Grundton, grosser
(§ XXXVI.) Terz, und grosser (reiner, § XXXVI,) Quinte bestehen, nämlich:

g	c	d
e	A	H
c,	F, und	G;

oder, um diese und künftige Accorde mit weniger Raumverschwendung darzustellen:

[c e g], [F A c]; [G H d].

Man pflegt Harmonieen dieser Art grosse oder harte Dreiklangharmonieen, oder kurzweg

Digitized by Google

grosse Dreiklänge zu nennen. — Von derselben Art sind die Dreiklänge: [d fis a], [es g b], [e gis h] u. dgl.

2.) Wir finden aber in der Reihe der natürlichen Töne auch eine andere Art von Dreiklängen, nämlich mit kleiner Terz und grosser Quinte: [A c e], [d f a], [e g h]. Diese nennt man kleine oder weiche. — Von derselben Art sind: [c es g], [F As c], [G B d] u. a. m.

3.) Man findet endlich auch noch eine dritte Art von Dreiklang, bestehend aus Grundton, kleiner Terz und kleiner (verminderter) Quinte: [H d f]; diese Harmonie heisst verminderter Dreiklang. Er hat nämlich nicht, wie der kleine Dreiklang blos kleine Terz, sondern auch kleine Quinte; er ist also gewissermasen noch kleiner als der kleine, daher der Name verminderter Dreiklang entsprungen zu sein scheint. Manche nennen ihn, wiewohl nicht sehr passend, falschen, (§ XXXVI, *d*,) dissonirenden, (§ XXXVI.) uneigentlichen Dreiklang. — Von derselben Art sind die Harmonieen [Gis H d], [d f as], [e g b], [A c es], u. a. m.

β.) Eben so finden wir vier verschiedene Vierklänge, nämlich:

1.) einen, bestehend aus Grundton, grosser Terz, grosser Quinte und kleiner Septime: [G H d f]. Man kann sich ihn gleichsam vorstellen als einen grossen Dreiklang mit kleiner Septime. — Aehnliche Vierklänge sind [E Gis h d], [D Fis A c], [c e g b] u. dgl.

2.) Einen zweiten, bestehend aus Grundton, kleiner Terz, grosser Quinte, und kleiner Septime: [A c e g], [D F A c], [E G H d], also

Digitized by Google

gleichsam kleiner Dreiklang mit kleiner Septime. — Aehnliche Harmonieen sind z. B. [c es g b], [G B d f], [Es Ges B des], u. a. m.

3.) Einen dritten, bestehend aus Grundton, kleiner Terz, kleiner Quinte, und kleiner Septime: [H d f a]; gleichsam verminderter Dreiklang mit kleiner Septime. — Aehnliche Harmonieen sind z. B. [Fis A c e], [E G B d], [A c es g], [c es ges b], [Es Ges H𝄫 des], u. a. m.

4) Endlich finden wir auch noch einen Vierklang mit grosser Terz, grosser Quinte, und grosser Septime: [c e g h], [F A c e]; gleichsam grosser Dreiklang mit grosser Septime. — Aehnliche Harmonieen sind z. B. [G h d fis], [D Fis A cis], [B d f a], [As c es g], [E Gis H dis], u. a. m.

Die vier so eben aufgezählten Vierklänge haben nicht, wie die drei Arten von Dreiklängen, jeder einen eigenen Namen. Zwar wird der erste derselben (der mit grosser Terz, grosser Quinte und kleiner Septime) oft Dominantaccord genannt; — allein diese Benennung ist, wie wir späterhin sehen werden, zu relativ, um unzweideutig zu sein. — Vogler (in s. Tonwissenschaft § 24) will dafür den Namen Unterhaltungs-Siebente einführen, weil die Septime dieses Vierklanges „das Gehör angenehm unterhalte"; — aber auch diese Benennung hat keine Aufnahme gefunden. — Wieder Andere nennen ihn wesentlichen Septimen-Accord; — allein auch dieser Name wird zuweilen auch von jedem anderen Vierklange, also auch von den, oben mit Nr. 2, 3 und 4 bezeichneten gebraucht; er ist daher ebenfalls zu schwankend, um als Bezeichnung dienen zu können. — Da es nun aber doch sehr zu wünschen wäre, wenigstens

Digitized by Google

für diesen Vierklang einen eigenen Namen zu haben, weil er grade der Haupt-Vierklang ist, so wollen wir ihn darum Hauptvierklang, oder Hauptseptharmonie, und seine Septime Hauptseptime nennen.

Den drei anderen Vierklängen kann man, im Gegensatze des Hauptvierklanges, den gemeinschaftlichen Namen Nebenvierklänge geben. Insbesondere werden wir den mit

kleiner Terz,
grosser Quinte, und
kleiner Septime,

künftig nur Vierklang mit kleiner Terz und grosser Quinte nennen, weil er der einzige ist, der kleine Terz und grosse Quinte hat, — oder auch weichen Vierklang, weil er gleichsam aus einem kleinen oder weichen Dreiklange mit Septime besteht. — Den mit

kleiner Terz,
kleiner Quinte, und
kleiner Septime,

nennen wir künftig Vierklang mit kleiner (oder verminderter) Quinte, weil kein anderer eine kleine, oder sogenannte verminderte Quinte hat; — den aber mit

grosser Terz,
grosser Quinte, und
grosser Septime,

heissen wir, aus ähnlichem Grunde, kurzweg grossen Vierklang; denn es giebt nur diese eine Grundharmonie mit grosser Septime.

Folgende Uebersicht erleichtere das Gedächtnis:

Digitized by Google

3 Dreiklänge:
1.) *Grosser Dreiklang.*
2.) *Kleiner Dreiklang.*
3.) *Verminderter Dreikl.*

4 Vierklänge:
4.) *Hauptvierkl.*, (sich vorzustellen als grosser Dreikl. mit ·7.)
Nebenvierklänge:
5.) *Weicher Vierkl.*, (kleiner Dreikl. mit ·7.)
6.) *Vierkl. mit ·5,* (vermind. Dreikl. mit ·7.)
7.) *Grosser Vierkl.*, (grosser Dreikl. mit 7·.)

Eine Grundharmonie, bestehend aus weichem, oder vermindertem Dreiklange, mit grosser Septime, ist in der Reihe der sogenannten natürlichen Töne nicht zu finden.

§ 51.

Die vorstehend aufgezählten sieben Hauptarten von Harmonieen reichen hin, um alle in der Musik möglichen Tonverbindungen darauf zurückzuführen. Der Verfolg wird zeigen, dass jeder Zusammenklang sich als aus einer dieser sieben Grundharmonieen entspringend ansehen und, wie bunt und verwickelt er auch aussehe, doch auf eine derselben zurückführen, als eine Umgestaltung derselben sich erklären lässt, oder aber, lässt er sich auf keine dieser Arten erklären, allemal gehörwidrig klingt.

Nicht selten lässt sich eine und dieselbe Tonverbindung sogar auf mehr als Eine Art erklären, und ist demnach mehrdeutig.

In solchen Fällen, wo mehr als Eine Erklärung eines und desselben Zusammenklanges möglich ist, braucht man sich übrigens den Kopf nicht darüber zu zerbrechen, auf welche dieser mehren möglichen Arten man ihn zu erklären habe. Lässt er sich auf mehr als Eine Art rechtfertigen, so ist es desto besser: jede richtige Erklärungsart ist gut und hinreichend, und unter mehren nur die einfachste und gewöhnlichste vorzuziehen. (Vergl. § 190.)

(§ 190.)

Digitized by Google

Anmerkung.

Die Tonkunstgelehrten sind über die Zahl ihrer Grundharmonieen eben so uneinig, wie z. B. die Botaniker über die ihrer Klassen, oder die Grammatiker über unsere Declinationen. Man disputirt, polemisirt, und zankt sich auch wohl darüber, wie viele Grundharmonieen es gebe; — ein Streit, welcher mir ungefähr eben so bodenlos vorkommt, wie der, wie viele *genera plantarum* es in der Natur gebe, indess die Natur selbst zuverlässig von all den, vom Menschenwitz ersonnenen *generibus* nichts weiss.

Hier kann die Frage nicht sein: wie viele *genera* es eigentlich gebe, sondern nur: in wie viele sich die Gattungen am füglichsten ordnen lassen, damit man, unter möglichst wenige Hauptklassen, möglichst viele Gattungen von möglichst vielen gemeinschaftlichen Merkmalen bringe. Es sind ja alles nur verschiedene Arten, sich die Sache vorzustellen.

Ich wenigstens will mit Niemand streiten, der von mehren Grundharmonieen ausgeht als ich, oder von wenigeren auszugehen vermag. A-priorische Demonstration kann wohl hier gar nicht eintreten. Die Aufgabe ist nur, eine Eintheilung zu finden, welche die möglichste Folgerechtheit der aufzustellenden Lehre begünstigt. Man verlange daher keinen Rechtfertigungsgrund von vorn herein, warum ich nun grade diese sieben Grundharmonieen aufführe, und warum nicht auch einen sogenannten übermässigen, einen hartverminderten, weichverminderten, oder gar doppelt verminderten Dreiklang, warum keinen Septenaccord mit kleiner Terz, grosser Quinte, und grosser Septime, keinen mit verminderter Terz, kleiner Quinte und kleiner Septime, oder mit kleiner Terz und Quinte und verminderter Septime, warum keinen Nonen-, keinen Undecimen-Accord, warum nicht gar den gelehrtnamigen Terzdecimenundecimennonenseptimenaccord, warum nicht, mit J. G. Schicht, (in s. »Grundregeln der Harmonie« § 19 u. 20) auch Dreiklänge deren Grundnote die Hauptdissonnanz ist; — warum nicht, mit Justin Heinrich Knecht (in s. »Elementarwerk der Harmonie« Seite 262) dreitausend sechsbundert Accorde, worunter allein »siebenhundert und zwanzig übelklingende Stammaccorde« und unter diesen z. B. »grosskleingrosse »angenehme Terzdecimundecimnonseptimenaccorde, dreifach»kleine angenehme Terzdecimundecimnonseptimenaccorde, klein »vermindertkleine traurigklingende Terzdecimenundecimennon»septimenaccorde,« und zwar, »als Uraccorde« vorkommen, und deren noch nicht einmal vollständiges Namenverzeichnis schon allein fünfzehn Quartseiten füllt — warum hier nichts von all diesen schönen Sachen? —

Einmal schon darum, weil, wie der Verfolg zeigen wird, meine sieben Grundharmonieen vollkommen hinreichen, um alle in unserer Musik vorkommenden Tonverbindungen daraus zu erklären, und es wenigstens besser ist, mit Wenigem auszulangen, als mit Vielem. Fürs Andere weil die Zurückführung

Digitized by Google

aller möglichen Harmonieen auf diese sieben Grundharmonieen, der Folgerichtigkeit der zu gebenden Theoreme am günstigsten ist. In der Folge werde ich zuweilen Gelegenheit nehmen, darauf aufmerksam zu machen. Namentlich ist es doch nicht sonderlich folgerecht, aus und auf gewissen (warum denn nicht auch allen?) zufällig erhöhten (warum nicht eben so gut zufällig erniederten?) Tönen der Leiter, Grundharmonieen bilden zu wollen, wie z. B. [H. dis f], [H dis f a], [Dis F A], [Dis F A c], [C E Gis], [C E Gis H], u. dgl. — Solche ebentheuerliche Grundharmonieen, aus zufälligen Bestandtheilen gebildet, sind uns nicht nur ganz entbehrlich, sondern sie würden gegen die Consequenz seltsam abstechen, mit welcher wir hernach die Begriffe von Grundharmonieen aufzusuchen, zu verfolgen und, aus verwandten Grundharmonieen, die Begriffe von Tonart, Tonleiter und leitereigenen Grundharmonieen, zu entwickeln, uns zum Gesetze machen, und welche sowohl die Entbehrlichkeit, als die Nichtigkeit derartiger Grundharmonieen bewähren wird. (Vergl. die Anm. zu § 88 u. 98; auch § 387.)

(§ 88, 98, 387.)

§ 51 bis.

Wenn man etwa darauf sehen will, welche Intervalle die verschiedenen, im § 50 terzenweise übereinander geordneten, Bestandtheile dieser Grundharmonieen, überhaupt gegeneinander bilden, so findet man, dass

(§ 50.)

1.) die Töne aus welchen ein Dreiklang besteht, unter sich Terzen und Quinten bilden. Es bilden nämlich Grundton und Terz gegeneinander ein Intervall einer Terz; die Terz des Grundtons und die Quinte desselben bilden gegeneinander ebenfalls eine Terz, der Grundton und dessen Quinte aber eine Quinte. Und zwar sind diese Intervalle, je nachdem der Dreiklang gross, klein, oder vermindert ist, bald klein, bald gross; (nie verm. od. übrm.). Z. B. im harten Dreiklange [C E G] ist E die grosse Terz von C, G ist kleine Terz von E und grosse Quinte von C. — Im weichen Dreiklange [C Es G] bilden die Töne C-Es eine kleine, Es-G aber eine grosse Terz, und C-G eine grosse Quinte. — Im Dreiklange [C Es Ges] finden sich eben so zwei kleine Terzen: C-Es und Es-Ges, und eine kleine Quinte C-Ges.

2.) Sucht man auf gleiche Weise die in den Vierklängen enthaltenen Tonentfernungen auf, so findet man Terzen, Quinten und Septimen; auch hier bald gross, bald klein, (nie verm. od. übrm.). Es bilden z. B. im Hauptvierklange [C E G B] die Töne C-E

Digitized by Google

eine grosse Terz, E-G aber und G-B kleine Terzen, C-G eine grosse Quinte, E-B aber eine kleine; C-B endlich bilden eine kleine Septime. Im Nebenvierklange [C Es G B], bilden C-Es eine kleine, Es-G eine grosse, und G-B wieder eine kleine Terz, C-G und Es-B aber grosse Quinten, und C-B wieder eine kleine Septime. Eben so findet man im Vierklange [C Es Ges B], grosse und kleine Terzen, dergleichen Quinten, und eine kleine Septime; im grossen Vierklange [C E G H], grosse und kleine Terzen, grosse Quinten und eine grosse Septime.

§ 52.

C.) Unsere Bezeichnungsart der Grundharmonieen.

Um für jede der eben aufgeführten sieben Grundharmonieen ein eigenes Zeichen zu haben, bedienen wir uns künftig folgender Chiffern.

1.) Zur Bezeichnung einer harten oder grossen Dreiklangharmonie, nehmen wir einen grossen teutschen Buchstaben. Z. B. ein grosses teutsches C soll den grossen C-Dreiklang bedeuten; — Cis, (♯C, oder C♯), D, Es (♭E, oder E♭) u. s. w. soll heissen: des grosse oder harte Cis-, D-, Es-Dreiklang, u. s. w.

2.) Zur Bezeichnung der Harmonie des kleinen Dreiklanges nehmen wir kleine teutsche Buchstaben, z. B. a, c, cis (♯c, oder c♯), b, es (♭e, oder e♭), u. s. w., d. h. der kleine oder weiche a-Dreiklang, c-Dreiklang, cis-Dreiklang, u. s. w.

3.) Den verminderten Dreiklang zu bezeichnen, bedienen wir uns eben solcher kleinen Buchstaben, hängen aber eine kleine Null oben voran, z. B. °h, °c, °b, °gis, °es, u. s. w.

4.) Für den Hauptvierklang, weil er aus einem grossen Dreiklange mit kleiner Septime besteht, (§ 50 *b* 1,) setzen wir einen grossen Buchstaben mit (§ 50.)

Digitized by Google

der Ziffer 7 daneben; z. B. G7, C7, Cis7, D7, A7, Es7, u. s. w.

5.) Für den weichen Vierklang, (mit kleiner Terz, grosser Quinte und kleiner Septime) aus ähnlichen Gründen einen kleinen Buchstaben mit 7; z. B. a7, c7, cis7 (#c7, oder c#7), b7, u. s. w.

6.) Für die Harmonie des Vierklanges mit kleiner Quinte, einen kleinen Buchstaben mit ° und der Ziffer 7, z. B. °h7, °c7, °d7, °gis7 (°#g7, oder °g#7) °fis7 (°#f7, oder °f#7) u. s. w.

7.) Endlich für den Vierklang mit grosser Septime, einen grossen Buchstaben mit einer durchstrichenen Ziffer 7, z. B. C7, Cis7, F7, H7, u. s. w.

Indem ich hier, so wie ich auch in der Folge noch mehrmal thun werde, neue Bezeichnungsweisen einführe, mache ich durchaus keinen Anspruch darauf, diese Zeichen auch von Anderen angenommen, und allgemein eingeführt zu sehen; sondern ich beabsichte dabei einzig eine bequeme Zeichensprache zur Verständigung zwischen mir und meinen Lesern, und meine Zeichen und Benennungen haben also ihren Zweck vollkommen erreicht, sobald nur wir uns *) dadurch verstehen. Dass aber die von mir gewählten Zeichen, Benennungen und sonstigen Darstellungsarten diesen Zweck erfüllen, scheint unter Anderem auch daraus hervorzugehen, dass, schon nach dem ersten Erscheinen der ersten Bände meiner Theorie, andere Schriftsteller dieselben adoptirt und sich so recht angeeignet haben, wie ich schon in der Vorrede zum dritten Bande erwähnt.

---

*) Auch dies will ich hier Ein für allemal gelegenheitlich anmerken, dass ich unter »wir« und »uns« nie mich, sondern immer meine Leser und mich verstehe, indem ich mich immer Hand in Hand mit denselben gehend denke, aber gewiss, wie man mir wohl zutrauen wird, weit entfernt bin, durch solche mehrzählige Redeformel, mir ein kindisch-gravitätisches Ansehen geben zu wollen.

Digitized by Google

Wollte man übrigens die Idee der hier eingeführten Bezeichnungsart noch mehr generalisiren, so könnte man einen harten Dreiklang überhaupt durch 𝔛 oder 𝔜 oder 𝔍 vorstellen, einen weichen durch 𝔯, einen verminderten durch °𝔯; die vierlei Vierklänge aber durch $\mathfrak{X}^7$, $\mathfrak{r}^7$, $^\circ\mathfrak{r}^7$, und $\mathfrak{X}^7$. (Vergl. § 121 und 155.) (§ 121, 155.)

§ 53.

D.) Zur Uebung.

Ungeübtere mögen nun alle sieben Grundaccorde auf allen Tönen durchgehen, um sich dieselben dadurch geläufig zu machen; und sie entweder für sich selber niederschreiben, oder wenigstens sie auf dem Claviere anschlagen und die Intervalle nennen, z. B.

Fig. 86 *i*: Harter oder Grosser C-Dreiklang; c ist der Grundton, e die grosse Terz, g die grosse Quinte: — Fig. 86 *k*: Grosser Cis-Dreiklang; cis ist . . . . 86 *i*. *k*.

und so fort durch alle Töne; — dann den weichen Dreiklang, ebenfalls durch alle Töne; — dann eben so den Verminderten; — hernach die Vierklänge.

Dabei kehre man sich nicht daran, dass manche der eben aufgestellten Grundaccorde, besonders der mit grosser Septime, so für sich allein angeschlagen, allerdings auffallend rauh und widrig klingen. Sie stehen hier, wie die Wörter in einem Wörterbuche, oder wie die Farben auf der Palette, ohne Zusammenhang, und folglich nichtssagend, nebeneinander. Erst durch kunstmässige Verbindung und Verkettung mehrer Harmonieen zu einem musikalisch zusammenhängenden Sinne, erhalten sie Bedeutung und Fasslichkeit.

Nebstdem rathe ich dem noch nicht vollkommen Geübten, jeden der sieben Grundaccorde auf irgend einer Note (gleichviel auf welcher) singend (oder wäre es auch nur pfeifend) zu intoniren, ohne sich ihn erst auf einem Instrumente angeschlagen zu haben. Dies Vermögen, jede Harmonie zu intoniren, ist der beste Beweis, dass man sich in sich selber bewusst ist, wie sie klingt. Man sieht nicht selten Anfänger, welche eine Menge gelehrter Sachen von allen möglichen sogenannten consonirenden und dissonirenden Accorden und Intervallen etc. herzusagen wissen, in grosser Ver-

Digitized by Google

legenheit verstummen, wenn man sie auffodert, einmal die Intervalle eines harten, eines verminderten Dreiklanges u. dgl. nach dem Gehöre anzugeben.

Zu gleichem Zwecke empfehle ich noch, sich, von einem Andern, bald diesen bald jenen Accord auf einem Instrumente anschlagen zu lassen, ohne dem Spieler auf die Finger zu sehen, um zu prüfen, ob man durch das Gehör zu erkennen vermag, was es ist, — ein harter, oder weicher, oder verminderter Dreiklang, ein Hauptvierklang, oder was sonst für eine Harmonie.

III.) *Umgestaltungen der Grundharmonieen.*

§ 54.

Ich habe gesagt, jeder in der Musik mögliche Zusammenklang lasse sich auf eine von den, als Urformen aller Harmonieen aufgestellten, sieben Grundharmonieen zurückführen. Wir wollen diese Zurückführung nunmehr versuchen, wollen die verschiedenen möglichen Zusammenklänge durchgehen, und sehen, wie jeder derselben auf irgend eine unserer sieben Hauptgattungen hinausläuft, und sich von anderen derselben Gattung nur wie eine Spielart von der anderen unterscheidet, und gleichsam nur als eine ausserwesentliche Umgestaltung einer jener Urformen zu betrachten ist.

A.) *Umgestaltungen der Lage.*

1.) Verlegung überhaupt.

§ 55.

Wir haben in unserer bisherigen Darstellung uns
(§ 30.) die Grundharmonieen überall in solcher Lage vorgestellt, dass der Grundton zu unterst lag, über diesem zunächst die Grundterz, dann die Grundquinte, und

Digitized by Google

über dieser die Grundseptime; mit anderen Worten also: die Intervalle überall terzenweis übereinander gestellt.

Es ist wohl natürlich, dass man zwei Zusammenklänge, welche im Grunde aus denselben Tönen, nur in etwas veränderter Lage, bestehen, zu einer und derselben Gattung rechnet, z. B. den Accord [C E G] zu eben der Gattung wie [c e g], oder [c̄ ē ḡ] u. s. w., — auch den Accord [C G e] zu eben derselben wie [C E G], und eben so auch solche wie [C e g], — oder auch wie [E c g], [G c e] u. dgl.; denn all diese Harmonieen bestehen ja im Grunde doch aus denselben Tönen, nur der eine oder andere nach grösserem, oder kleinerem Masstabe; sie sind also nicht wesentlich von einander verschieden, sondern die eine nur gleichsam eine Spielart der anderen; oder mit anderen Worten, die Lagen oder Gestalten [E c g], [G e c̄] u. dgl. sind gleichsam nur Umgestaltungen derjenigen, welche wir nun einmal als Urform der Harmonieengattung C angenommen haben, nämlich der Lage [C E G].

Solche veränderte Lagen der, eine Harmonie bildenden Töne, begreift man unter der allgemeinen Benennung Verlegung, Versetzung oder Umkehrung einer Harmonie.

§ 55 bis.

Will man, auf ähnliche Weise wie wir im § 51 bis untersucht haben, welche Intervalle die verschiedenen Bestandtheile der Grundharmonieen in ihrer dort angenommenen Urform gegen einander bilden, nun auch noch auf die verschiedenen Tonentfernungen sehen, welche zwischen den sämmtlichen Bestandtheilen der Harmonieen unter sich auch in jeder anderen Lage vorkommen, so findet man hier eine weit grössere (§ 51 bis.)

Digitized by Google

Mannigfaltigkeit von Tonentfernungen. Indess wir nämlich:

(§ 51 bis.) 1.) in Ansehung der Intervalle der Dreiklangharmonieen, im § 51 bis gefunden, dass dieselben in der dort angenommenen Urlage unter sich nur Terzen und Quinten bilden, z. B. die Intervalle der Harmonie [C E G] nur eine grosse Terz C-E, eine kleine E-G, und eine grosse Quinte C-G, so finden wir, wenn wir uns dieselbe Harmonie etwa in der Lage [E c g] denken, zwischen den Tönen E und c eine Tonentfernung von einer kleinen Sexte, (als Umkehrung der grossen Terz C-E); — in der Lage [G c e] aber auch noch eine ·4 G-c, (Umkehrung der 5· C-G), und die 6· G-e, (Umkehrung der ·3 E-G.) —

(§ 52.) Auf ähnliche Weise findet man zwischen den Bestandtheilen der anderen Dreiklangharmonieen (*x*, oder °*x*, S. § 52,) bald grosse, bald kleine Terzen und Quinten, — und deren Umkehrungen: kleine und grosse Sexten und Quarten.

Nirgend findet man übrigens weder eine Secunde, noch eine Septime, noch irgend ein übermässiges oder vermindertes Intervall; (woraus sich denn beiläufig ergiebt, dass, wenn zwei Töne, irgend eine andere Tonentfernung gegeneinander bilden, als eine grosse oder kleine Terz, Quarte, Quinte, oder Sexte, man sicher sein kann, dass sie nicht zwei Intervalle einer Dreiklangharmonie sind, sondern wenigstens Einer dieser Töne etwas Anderes ist.)

(§ 51 bis.) (§ 50.) 2.) Eben so fanden wir im § 51 bis, dass die Intervalle der Vierklänge, in der im § 50 angenommenen Urlage, unter sich nur Terzen, Quinten und Septimen bildeten, z. B. die Intervalle der Harmonie [C E G B] nur die grosse Terz C-E, die kleinen Terzen E-G und G-B, die 5· C-G, und die ·5 E-B, endlich die ·7 C-B. Denken wir uns aber dieselbe Harmonie in einer Lage, wo etwa E im Basse liegt, z. B. [E c g b], so finden wir zwischen den Tönen E und c (als Umkehrung der 3· C-E,) die Tonentfernung einer ·6; — eben so in der Lage [G c e b] die ·4 G-c, (Umkehrung der 5· C-G,) und die 6· G-e, (Umkehrung der ·3 E-G;) — und in der Lage [B c e g] die 2· B-c, (Umkehrung

Digitized by Google

der ·7 G-B,) die 4· B-e (Umkehrung der ·5 E-B,) und die 6· B-g (Umkehrung der ·3 G-B.)

Auf ähnliche Weise findet man zwischen den Bestandtheilen der anderen Vierklangharmonieen ($\mathfrak{x}^7$, $^{\circ}\mathfrak{x}^7$ und $\mathfrak{X}^7$,) grosse und kleine Terzen, Quinten und Septimen, und deren Umkehrungen: kleine und grosse Sexten, Quarten und Secunden.

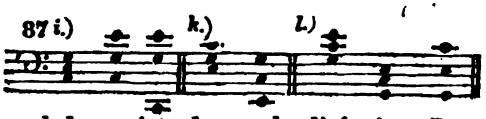
Auch hier übrigens nirgend ein übermässiges, oder vermindertes Intervall; (woraus sich dann beiläufig ergiebt, dass zwei Töne, welche irgend eine andere Tonentfernung gegeneinander bilden, als eine grosse oder kleine Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder Septime, (also etwa ein übermässiges oder vermindertes Intervall,) gewiss nicht zwei Intervalle weder einer Dreiklang-, noch Vierklangharmonie sind, und dass also gewiss wenigstens Einer derselben der Harmonie fremd ist.)

2.) Insbesondere: Verwechslung.

§ 56.

Unter den verschiedenen möglichen Verlegungen einer Harmonie, sind diejenigen vorzüglich merkwürdig, wo die Intervalle so gegeneinander verkehrt werden, dass **die Grundnote nicht mehr zu unterst**, nicht, wie in der Ur-Lage, im Basse, sondern in einer Mittel-, oder Oberstimme liegt, und also eine andere Note als die Grundnote, Bassnote wird, die Bassnote verwechselt wird, wie z. B. in den im § 55 angeführten Lagen [E c g], [G c e], u. dgl. (§ 55.) Diese Lagen haben einen eigenen Namen: man nennt sie **verwechselte Lagen**, oder kurzweg **Verwechslung**, auch wohl **Umkehrung** oder **Versetzung** des Accordes. In Fig. 87 *i* steht die C-Harmonie erst in unverwechselter, dann bei *k* und *l* in mehren verwechselten Lagen. 87 *i*. *k*, *l*.

Digitized by Google



Verwechslung ist demnach diejenige Lage eines Accordes, wo der Grundton nicht zu unterst liegt, wo der tiefste oder Basston nicht die Grundnote ist, wo ein anderer als der Grundton, d. h. ein Beiton (§ 50.) (§ 50), in den Bass gelegt, zu unterst genommen wird.

Es wird also hier überall nur darauf gesehen, ob der tiefste Ton des Accordes der Grundton selber ist, oder nicht. Auf die übrigen Töne, und wie diese gegeneinandergestellt sind, wird nicht geachtet, nicht darauf, welcher von diesen höher oder tiefer als der andere, sondern nur, welcher der tiefste von allen ist.

Im Gegensatze der verwechselten Lage einer Harmonie, wollen wir diejenige Lage oder Stellung, wo der Grundton selbst in den Bass gestellt ist, die Grundstellung nennen.

§ 57.

Eben darum, weil bei der Verwechslung einer Harmonie der Grundton nicht im Basse liegt, der Basston also nicht Grundton, ein anderer Ton also Basston, ein anderer Grundton ist, so wird es von jetzt an sehr nöthig, den Unterschied zwischen Basston, und Grundton, recht fest zu halten. Grundton ist der, dessen Dreiklang oder Vierklang die Grundhar- (§ 50.) monie ausmacht, (§ 50); Basston aber ist der tiefste (§ 4.) Ton eines jeden Zusammenklanges (§ 4).

87, *i.* In obiger Fig. 87 ist, bei *i*, der Ton c Grundton
k. und Basston zugleich, bei *k* aber ist der Basston nicht auch Grundton, indem hier der Ton e, welcher ursprünglich die Terz der Grundharmonie ist, als Bass-

Digitized by Google

ton auftritt, wogegen der Grundton c oder c als Sexte des Basstones erscheint. Bei *i* ist der Ton g die Quinte des Grund- und Basstones; bei *k* aber erscheint eben dies g, welches ursprünglich Quinte, nämlich Quinte des Grundtones war, vom Basstone e an gezählt, als dessen Terz, obgleich es eigentlich immer Quinte der Grundharmonie oder Grundquinte bleibt. Bei *l* erscheint eben dies g oder G als Basston, der Grundton selbst als dessen Quarte, die eigentliche Terz aber als Sexte des Basstones. *i.* *k.* *l.*

§ 58.

Um auch eine Bezeichnung zu haben, mittels welcher wir von jeder beliebigen Note bestimmt andeuten können, ob sie der Grundton der Harmonie, oder deren eigentliche Terz, (Grundterz), oder Grundquinte, oder Grundseptime ist, wollen wir uns künftig folgender Zeichen bedienen. Zum Zeichen, dass eine Note die Grundnote der Harmonie sei, setzen wir über dieselbe den Buchstaben *P* (d. h. Prime oder Grundnote der Harmonie). — Ueber eine Note, welche die eigentliche Terz der Grundharmonie (Grundterz) ist, setzen wir *T* oder *t*, — über die Quinte der Grundharmonie (Grundquinte) aber *Q* oder *q*, — und über die eigentliche Septime *S* oder *s*. Und zwar soll ein grosses *T* die grosse Grundterz bedeuten, ein kleines *t* aber die kleine; eben so *Q* und *S* grosse Quinten und Septimen, *q* und *s* aber kleine. (Siehe z. B. Fig. 88). 88.

§ 59.

Da die Verwechslung einer Harmonie darin besteht, dass eines ihrer Intervalle, welches nicht der Grundton selber ist, in den Bass gelegt wird, so ist jede

Digitized by Google

Harmonie so vieler Verwechslungen fähig, als sie, ausser dem Grundtone, noch andere Intervalle enthält. Die Dreiklangharmonie besteht aus einem Grundtone und zwei Intervallen; sie ist also zweier Verwechslungen fähig. Der Vierklang besteht, ausser der Grundnote, aus drei Intervallen; er kann daher dreimal verwechselt werden.

Wir wollen diese verschiedenen Verwechslungen der Reihe nach betrachten.

§ 60.

a.) Erste Verwechslung.

Die erste Art von Verwechslung einer Harmonie ist diejenige Lage derselben, wo nicht der Grundton, sondern dessen Terz in den Bass gelegt, zu unterst
88. gesetzt wird. In Fig. 88 enthalten der erste, dritte, fünfte Takt Beispiele von Dreiklängen in erster Verwechslung, der 7, 10, 13, 16 aber eben solche Vierklänge.

Man sieht, dass dabei die Grundterz Basston, die Grundquinte Terz vom Basstone, der Grundton selbst Sexte vom Basstone, und die ursprüngliche Septime Quinte des Basstones wird. — Und umgekehrt: Der Ton, welcher in der ersten Verwechslung als Basston erscheint, ist eigentlich die Terz der Grundharmonie; die Terz des Basstones ist die ursprüngliche Quinte; die Sexte ist eigentlich der Grundton, und die Quinte (nämlich in der ersten Verwechslung eines Vierklanges) ist eigentlich die Septime der Grundharmonie.

Nimmt man einen bestimmten Accord als Beispiel an, etwa den c^7-Vierklang mit kleiner Terz und grosser Quinte, und versetzt denselben in die Lage erster
88. Verwechslung, wie bei Fig. 88, Takt 10, so erscheint die ursprüngliche kleine Terz nun als Basston, die ursprüngliche grosse Quinte wird grosse Terz vom Basstone, die *s* wird dessen grosse Quinte, der Grund-

Digitized by Google

ton aber wird dessen grosse Sexte. — Und umgekehrt: In der ersten Verwechslung besagter Harmonie ist der Basston die Grundterz, die Terz des Basstones ist die ursprüngliche grosse Quinte, die 5· ist die *s*, die 6· aber ist die *P*.

§ 61.

b.) Zweite Verwechslung.

Zweite Verwechslung eines Accordes heisst diejenige Lage desselben, wo, statt des Grundtones, dessen Quinte in den Bass gelegt ist. Fig. 88, Takt 2, 4, 6, 8, 11, 14, 17. 88.

Man sieht, dass durch die zweite Verwechslung einer Harmonie, die Grundquinte Basston, der Grundton selbst aber Quarte des Basstones wird; die ursprüngliche Terz wird Sexte, und die ursprüngliche Septime Terz vom Basstone. — Umgekehrt: der Ton, welcher in der zweiten Verwechslung einer Harmonie als Basston erscheint, ist eigentlich die Quinte der Grundharmonie; die Quarte des Basstones ist der Grundton selber, die Sexte ist die Grundterz, die Terz vom Basstone ist die ursprüngliche Septime.

Z. B., wenn man den Vierklang mit kleiner Quinte in die Lage zweiter Verwechslung bringt, (Fig. 88, Takt 14) so wird die *q*, d. h. die ursprüngliche kleine Quinte, Basston, der Grundton selber wird 4·, d. h. grosse Quarte vom Basstone, die *t* wird 6· vom Basstone, die *s* aber wird 3· des Basstones. — Und umgekehrt: in der zweiten Verwechslung der erwähnten Harmonie ist der Basston die *q*, die 3· ist *s*, die 4· des Basstones ist der Grundton selber, und die 6· des Basstones ist die ursprüngliche *t*. 88.

§ 62.

c.) Dritte Verwechslung.

Dritte Verwechslung ist diejenige Lage eines Vierklanges, wo die ursprüngliche Septime zu unterst genommen wird. Fig. 88, T. 9, 12, 15, 18. Es ver- 88

Digitized by Google

steht sich von selbst, dass **Dreiklänge** keiner dritten
(§ 59.) Verwechslung fähig sind. (§ 59.)

Bei der dritten Verwechslung eines Vierklanges wird die Grundseptime Basston, der Grundton wird Secunde, die ursprüngliche Terz wird Quarte, die Quinte der Grundharmonie aber wird Sexte vom Basstone. — Und umgekehrt: der Basston ist die eigentliche Septime, die Secunde ist die Grundnote selbst, die Quarte vom Basstone ist die Grundterz, die Sexte des Basstones aber ursprüngliche Quinte.

Z. B., wenn man den grossen Vierklang 𝄢7 in dritte
88. Verwechslung versetzt, (Fig. 88, T. 18,) so wird die Grundnote kleine Secunde des Basstones; die ursprüngliche grosse Terz wird kleine Quarte vom Basstone selbst; die grosse Grundquinte wird kleine Sexte vom Basstone; die eigentliche Septime aber erscheint als Basston. — Und umgekehrt: in der dritten Verwechslung der erwähnten Harmonie ist der Basston die *S*, die 2 ist *P*, die 4 ist *T*, die 6 aber *Q*.

§ 63.

d.) Zur Uebung.

Als nützliche **Uebung**, sowohl der Accordenkenntnis überhaupt, als insbesondere um es sich zu vergegenwärtigen, wie die verschiedenen Bestandtheile der verschiedenen Harmonieen, durch Verwechslung des Basstones, bald in diese, bald in jene Entfernung vom Basstone zu stehen kommen, empfehle ich den Mindergeübten, alle sieben Grundaccorde in allen Verwechslungen folgendermasen zu durchgehen:

1. In der ersten Verwechslung des harten Dreiklanges wird die grosse Grundterz Basston, die ursprüngliche grosse Quinte wird kleine Terz vom Basstone, die ursprüngliche Grundnote wird kleine Sexte.
2. In der ersten Verwechsl. des weichen Dreiklanges wird die *t* Basston, die *Q* wird 3 des Basstones, die *P* wird 6.
3. In der ersten Verwechsl. des vermind. Dreiklanges wird ---
4. In der ersten Verwechsl. des Hauptvierklanges wird ---
5. In der ersten Verwechsl. des weichen Vierklanges wird ---
6. In der ersten Verw. des Vierkl. mit kleiner Quinte wird ---
7. In der ersten Verw. des grossen Vierkl. wird ---

Digitized by Google

8. In der zweiten Verw. des harten Dreiklanges wird ---
9. In der zweiten Verw. des weichen Dreikl. wird ---
10. In der zweiten Verw. des vermind. Dreikl. wird ---
11. In der zweiten Verw. des Hauptvierkl. wird ---
12. In der zweiten Verw. des weichen Vierkl. wird ---
13. In der zweiten Verw. des Vierkl. mit kleiner Quinte wird ---
14. In der zweiten Verw. des grossen Vierkl. wird ---

15. In der dritten Verw. des Hauptvierkl. wird ---
16. In der dritten Verw. des weichen Vierkl. wird ---
17. In der dritten Verw. des Vierkl. mit kleiner Quinte wird ---
18. In der dritten Verw. des grossen Vierkl. wird ---

Um dies Allgemeine nun auch an Beispielen zu üben, schreibe man demnächst auch alle sieben Grundharmonieen in allen möglichen Verwechslungen, auf allen Tönen, und in verschiedenen beliebigen Lagen, in Noten aus, und gebe sich dabei überall von jeder Note ausführliche und bestimmte Rechenschaft; z. B. folgendermasen:

Fig. 88, Tact 1. Harter Dreiklang C in erster Verwechslung. Der Basston c ist die ursprüngliche grosse Terz; — g, die kleine Terz vom Basstone ist die ursprüngliche grosse Quinte; — e, die kleine Sexte vom Basstone ist --- u. s. w. 88.

Tact 2. Harter Dreiklang C in zweiter Verwechslung. Der Basston g ist --- u. s. w.

Tact 3. Weicher Dreiklang c in erster Verwechslung. Der Basston es ist ---

— 4. Weicher Dreiklang c in zweiter Verwechslung. Der Basston g. ---

— 5. Vermind. Dreiklang °c in erster Verwechslung. Der Basston ---

— 6. Verm. Dreiklang °c in zweiter Verwechslung ---

— 7. Hauptvierklang C⁷ in erster Verwechslung ---
— 8. Hauptvierkl. C⁷ in zweiter Verw. ---
— 9. Hauptvierkl. C⁷ in dritter Verw. ---

— 10. Weicher Vierklang c⁷ in erster Verwechslung ---
— 11. Weicher Vierkl. c⁷ in zweiter Verw. ---
— 12. Weicher Vierkl. c⁷ in dritter Verw. ---

— 13. Vierklang °c⁷ in erster Verwechslung ---
— 14. Vierkl. °c⁷ in zweiter Verw. ---
— 15. Vierkl. °c⁷ in dritter Verw. ---

— 16. Vierklang C7 in erster Verwechslung ---
— 17. Vierkl. C7 in zweiter Verw. ---
— 18. Vierkl. C7 in dritter Verw. ---

— 19. Harter Dreiklang Cis in erster Verwechslung
— 20. Cis in zweiter Verw. ---
u. s. w.

Digitized by Google

cis in erster Verwechslung . . .
u. s. w,
cis in zweiter Verw. . . .
u. s. w.
°cis in erster Verwechslung . . .
u. s. w.
°cis in zweiter Verw. . . .
u. s. w.
Cis⁷ in erster Verwechslung . . .
u. s. w. u. s. w.

und so, wie hier auf den Tönen C und Cis, nun auch noch auf allen, oder doch wenigstens auf noch vielen, anderen Tönen.

(§ 53.) Nebst diesem rathe ich, auch hier die im § 53 empfohlenen Sing- und Hör-Uebungen anzuwenden.

---

e.) **Mehrdeutigkeit der Entfernungen vom Basstone.**

§ 63 bis.

Man sieht aus diesem allen, wie vielfältig ein und dasselbe harmonische Intervall, je nach Verschiedenheit der Grundstellung, oder der Verwechslung, bald als Basston, bald in dieser oder jener Entfernung vom Basstone vorkommen kann.

So kann z. B. der Grundton einer Dreiklangharmonie bald als Bassnote, bald als deren Sexte, bald als deren Quarte erscheinen, und der Grundton eines Vierklanges überdies auch noch als Secunde vom Basstone; und zwar z. B. der Grundton der C- oder C⁷-Harmonie bald als Basston, bald als ·6 des Basstones E, bald als ·4 des Basstones G, bald als 2· des Basstones B; — der Grundton der Harmonie c oder c⁷ bald als Basston, bald als 6·, ·4, oder 2· vom Basstone, — u. s. w.

Eben so kann die grosse oder kleine Terz einer Grundharmonie bald als 3· oder ·3 des Basstones, bald als Basston selbst, bald als dessen 6· oder ·6, und insbesondere die Terz einer Septimenharmonie auch als 4· oder ·4 vom Basston erscheinen.

Eben so erscheint die *Q* oder *q* einer Grundharmonie bald als 5· oder ·5 vom Basstone, bald als 3· oder ·3, bald als Basston selber, bald als 6· oder ·6.

Eben so die *S* oder *s* bald als 7· oder ·7 vom Basstone, bald als 5· oder ·5, bald als 3· oder ·3, bald als Basston.

Digitized by Google

§ 63 ter.

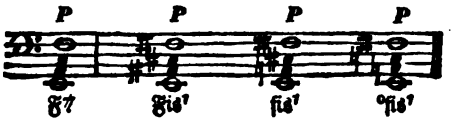
Will man, umgekehrt, darauf sehen, wie vielfältig ein Ton, welcher, vom Basstone an gezählt, dieses oder jenes Intervall gegen denselben bildet, bald dieses bald jenes Grundintervall sein kann, so findet man auch hier eine beinah unabsehbare Mannigfaltigkeit des Intervallenwechsels.

Es kann nämlich ein Ton, welcher vom Basstone z. B. um eine Secunde entfernt (die Secunde des Basstones) ist, nur der Grundton der Harmonie sein, (§ 62) und zwar: (§ 62.)

der welcher eine kleine Secunde gegen den Basston bildet, nur Grundton einer grossen Vierklangharmonie $\mathfrak{X}^7$,

die grosse Secunde des Basstones aber entweder Grundton einer Hauptvierklangharmonie, $\mathfrak{X}^7$,
oder einer weichen, $\mathfrak{x}^7$,
oder einer mit kleiner Quinte, $^o\mathfrak{x}^7$.

Z. B. wenn der Ton E im Basse liegt, so kann



der um eine kleine Secunde höhere Ton f nur Grundton der grossen $\mathfrak{F}^7$-Vierklangharmonie sein;
der um eine grosse Secunde höhere Ton fis aber entweder Grundton der Harmonie $\mathfrak{Fis}^7$,
oder " " " $\mathfrak{fis}^7$,
" " " " $^o\mathfrak{fis}^7$.

Ein Ton, welcher die Terz des Basstones ist, kann sein entweder Grundterz, oder Grundquinte, (§ 60,) (§ 60.)
oder Grundseptime, (§ 61;) und zwar: (§ 61.)

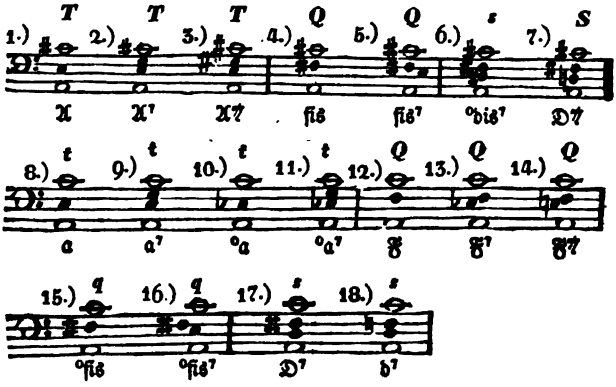
die grosse Terz des Basstones
entweder Grundterz; und zwar
entweder *T* von $\mathfrak{X}$,
oder *T* von $\mathfrak{X}^7$,
oder *T* von $\mathfrak{X}^7$;
oder Grundquinte; und zwar
entweder *Q* von $\mathfrak{x}$,
oder *Q* von $\mathfrak{x}^7$;

Digitized by Google

oder Grundseptime; und zwar
entweder *s* von $^{o}\mathfrak{x}^{7}$,
oder *S* von $\mathfrak{X}7$; —

die kleine Terz des Basstones aber
entweder Grundterz; und zwar
entweder *t* von $\mathfrak{x}$,
oder *t* von $\mathfrak{x}^{7}$,
oder *t* von $^{o}\mathfrak{x}$,
oder *t* von $^{o}\mathfrak{x}^{7}$;
oder Grundquinte; und zwar
entweder *Q* von $\mathfrak{X}$,
oder *Q* von $\mathfrak{X}^{7}$,
oder *Q* von $\mathfrak{X}7$,
oder *q* von $^{o}\mathfrak{x}$,
oder *q* von $^{o}\mathfrak{x}^{7}$;
oder Grundseptime; und zwar
entweder *s* von $\mathfrak{X}^{7}$,
oder *s* von $\mathfrak{x}^{7}$.

Z. B., wenn der Ton A im Basse liegt, so kann



der um eine grosse Terz höhere Ton cis sein:

entweder Grundterz; und zwar
entweder grosse Grundterz der Harmonie $\mathfrak{X}$, wie bei 1,
oder » » » » $\mathfrak{X}^{7}$, » » 2,
» » » » » $\mathfrak{X}7$, » » 3;
oder Grundquinte; und zwar
entweder grosse Grundquinte der Harmonie fis, » » 4,
oder » » » » fis⁷, » » 5;
oder Grundseptime; und zwar
entweder kleine Grundseptime der Harmonie °dis⁷, » » 6,
oder grosse » » » $\mathfrak{D}7$, » » 7;

Digitized by Google

der um eine kleine Terz höhere Ton c aber
entweder Grundterz; und zwar
entweder kleine Grundterz der Harmonie a, . . 8,
oder . . . . . a⁷, . . 9,
. . . . . °a, . . 10,
. . . . . °a⁷, . . 11;
oder Grundquinte; und zwar
entweder grosse Grundquinte der Harmonie F, . . 12,
oder . . . . . F⁷, . . 13,
. . . . . F♯⁷, . . 14,
. kleine . . . °fis, . . 15,
. . . . . °fis⁷, . . 16;
oder endlich Grundseptime; und zwar
entweder kleine Grundsept. der Harmonie D⁷, . . 17,
oder . . . . b⁷, . . 18.

Eben diesen Intervallenwechsel, in Ansehung der übrigen Tonentfernungen vom Basstone an gezählt, aufzusuchen, mag dem Belieben des Lesers überlassen bleiben. Schon der vorstehende kleine Anfang wird genügen, zu zeigen, wie fast jedes Intervall jeder Grundharmonie in der Gestalt eines jeden beliebigen Intervalles vom Basstone an, erscheinen, — und umgekehrt in Einer und derselben Entfernung vom Basstone an fast jedes Grundintervall jeder Grundharmonie auftreten kann. (Vergl. die Anmerk. zu § 99.) (§ 99.)

§ 63 quater.

f.) Permutationen.

Wir haben, in der vorstehenden Lehre von den Verwechslungen, überall nur allein darauf Rücksicht genommen, ob der tiefste Ton des Accordes der Grundton selber ist, oder nicht; nicht aber auf die übrigen Töne und wie diese gegen einander gestellt sind, welcher von diesen höher oder tiefer ist als der andere. (§ 56.) (§ 56.)

Will man nun auch hierauf einen beobachtenden Blick werfen, und es untersuchen, wie vielfach verschiedene Lagen oder Stellungen (Permutationen) der Intervalle der Drei- und Vierklangharmonieen gegeneinander überhaupt möglich sind, so findet man Folgendes.

Von den drei Intervallen einer Dreiklangharmonie sind sechs verschiedene Lagen möglich; nämlich: *)

*) 1. 2. 3 = 6.

Digitized by Google

(§ 86.) 1.) in der Grundstellung (§ 56) zwei, je nachdem, nächst dem im Basse liegenden Grundtone, die Terz unter die Quinte, oder die Quinte unter die Terz gelegt ist.

2.) Eben so viele in der ersten Verwechslung, je nachdem, nächst der im Basse liegenden Grundterz, die Quinte unter dem Grundtone, oder dieser unter der Quinte liegt, — und

3.) zwei weitere in der zweiten Verwechslung, je nachdem, nächst der im Basse liegenden Grundquinte, der Grundton unter die Terz, oder diese unter den Grundton, gestellt wird.

Zusammen also sechs verschiedene Stellungen oder Permutationen:

Grundstellung.			Erste Verwechslung.			Zweite Verwechslung.		
Quin.	oder	Terz.	Grdt.	oder	Quin.	Terz.	oder	Grdt.
Terz.		Quin.	Quin.		Grdt.	Grdt.		Terz.
Grdt.		Grdt.	Terz.		Terz.	Quin.		Quin.

Will man, auf ähnliche Weise, die Anzahl der verschiedenen möglichen Stellungen der vier Intervalle der Vierklangharmonieen untersuchen, so findet man deren 24 *); nämlich:

Grundstellung.						Erste Verwechslung.					
Sptm.	Quin.	Terz.	Sptm.	Quin.	Terz.	Grdt.	Sptm.	Quin.	Grdt.	Sptm.	Quin.
Quin.	Sptm.	Sptm.	Terz.	Terz.	Quin.	Sptm.	Grdt.	Grdt.	Quin.	Quin.	Sptm.
Terz.	Terz.	Quin.	Quin.	Sptm.	Sptm.	Quin.	Quin.	Sptm.	Sptm.	Grdt.	Grdt.
Grdt.	Grdt.	Grdt.	Grdt.	Grdt.	Grdt.	Terz.	Terz.	Terz.	Terz.	Terz.	Terz.

Zweite Verwechslung.						Dritte Verwechslung.					
Terz.	Grdt.	Sptm.	Terz.	Grdt.	Sptm.	Quin.	Terz.	Grdt.	Quin.	Terz.	Grdt.
Grdt.	Terz.	Terz.	Sptm.	Sptm.	Grdt.	Terz.	Quin.	Quin.	Grdt.	Grdt.	Terz.
Sptm.	Sptm.	Grdt.	Grdt.	Terz.	Terz.	Grdt.	Grdt.	Terz.	Terz.	Quin.	Quin.
Quin.	Quin.	Qain.	Quin.	Quin.	Quin.	Sptm.	Sptm.	Sptm.	Sptm.	Sptm.	Sptm.

*) 1. 2. 3. 4 = 24.

Digitized by Google

§ 64.

g.) **Werth oder Unwerth von Grundstellung oder Verwechslung.**

Eine bestimmte Regel, wann man eine Harmonie in einer Verwechslung anbringen müsse, oder dürfe, giebt es eigentlich nicht, und die Regeln, welche man in manchen Lehrbüchern darüber findet, z. B. dass man ein Tonstück mit einem verwechselten Accorde weder anfangen noch enden dürfe, u. dgl. m., sind theils nur halb wahr, theils gehören sie nicht in die Lehre von Verwechslung der Accorde überhaupt.

Nur etwa dieses lässt sich im Allgemeinen anmerken, dass ein Accord in seiner Grundstellung gemeiniglich für das Gehör etwas mehr Befriedigendes hat, als in verwechselter Lage, welche allemal (zumal die zweite Verwechslung) etwas minder Vollständiges, das Gehör weniger Befriedigendes, weniger Vollkommenes (es ist schwer, ein ganz bezeichnendes Wort dafür zu finden) an sich hat. Insbesondere nehmen sich diejenigen Harmonieen, welche schon an sich selber dem Gehör etwas unbefriedigend klingen, in verwechselten Lagen noch unbefriedigender und fast unangenehm aus, z. B. manche Nebenvierklänge. Man vergleiche z. B. Fig. 89, wo Nebenvierklänge in verschiedenen Lagen und Verwechslungen vorkommen. 89.

Mehr als dieses lässt sich hier im Allgemeinen noch nicht sagen; sondern es wird überall, wo die Lage besondere Rücksicht erheischt, dieses erwähnt werden; z. B. § 74, § 80, § 91, u. a. m.

Insbesondere wird die Lehre von der Verwechslung oder Umkehrung einer Stimme gegen die andere im Capitel vom doppelten Contrapuncte eigens behandelt werden.

Digitized by Google

§ 65.

h.) Herkömmliche Namen der Accorde, in Ansehung ihrer verwechselten, oder nicht verwechselten Lage.

Die Musiker haben den Accorden eigene Namen beigelegt, welche von den Intervallen entlehnt sind, aus welchen sie, vom Basston an gezählt, bestehen:

Einen Dreiklang in erster Verwechslung, welcher also aus Basston, dessen Terz, und Sexte besteht, und, nach den Zählnamen der Intervalle vom Basstone an, ein Terz-Sexten-Accord ist, nennen sie kurzweg Sextenaccord oder Sextaccord.

Einen Dreiklang in zweiter Verwechslung, welcher aus Basston, Quarte und Sexte besteht: Quartsextaccord, oder Sextquartaccord.

Im Gegensatze dieser Verwechslungs-Namen, können wir einen Dreiklang in unverwechselter Lage, oder Grundstellung, den Zählnamen der Intervalle nach, füglich Terzquintaccord nennen.

Ein Vierklang in nicht verwechselter Lage, in der Grundstellung, den Zählnamen nach Terz-Quint-Septaccord, heisst kurzweg Septimenaccord, Septenaccord oder Septaccord.

Ein Vierklang in erster Verwechslung, den Zählnamen nach Terz-Quint-Sexten-Accord, heisst kurzweg Quintsextaccord oder Sextquintenaccord.

Die zweite Verwechslung der Vierklangharmonie, der Terz-Quart-Sexten-Accord, wird kurzweg Terzquartenaccord oder Quartterzenaccord genannt.

Die dritte Verwechslung der Vierklangharmonie, welche ein Secund-Quart-Sext-Accord ist, heisst kurzweg Secundenaccord.

Man sollte den sogenannten Quartsextenaccord lieber schlechtweg Quartenaccord nennen. Dies wäre

Digitized by Google

nicht nur kürzer, sondern es würde dadurch zugleich in die Benamung der verwechselten Accorde eine Folgegleichheit gebracht, welche für die Gestalt der Verwechslungen sehr bezeichnend wäre, und dabei auch das Gedächtnis sehr erleichtern würde. Alsdann hiesse nämlich:

der Dreiklang in erster Verwechsl. Sextaccord,
— — — zweiter — Quartaccord;
— Vierklang in der Grundstellung: Septaccord,
— — in erster Verwechsl. Quintsextaccord,
— — — zweiter — Terzquartaccord,
— — — dritter — Secundaccord.

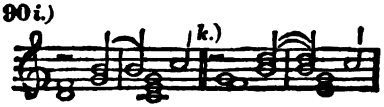
Die Folgegleichheit solcher Benennungen läge nämlich darin, dass der Name jedes Accordes mit dem Namen des Intervalles übereinstimmte, welches der Grundton der Dreiklangharmonie, oder der Grundton und die ursprüngliche Septime des Vierklanges, gegen die Bassnote bilden. Nämlich in der ersten Verwechslung des Dreiklanges bildet der Grundton gegen den Basston eine Sexte, und ein Dreiklang in erster Verwechslung heisst darum vollkommen passend Sextaccord. — Aus gleichem Grunde hiesse die zweite Verwechslung des Dreiklanges sehr füglich blos Quartenaccord, weil der Grundton darin als Quarte der Bassnote erscheint. — Der Vierklang in der Grundstellung, wo also die Grundseptime auch als Septime vom Basston erscheint, heisst Septaccord. — Sextquintaccord oder Quintsextaccord heisst die erste Verwechslung des Vierklanges, weil darin der Grundton als Sexte, und die ursprüngliche Septime als Quinte des Basstones figurirt. — Quartterzaccord oder Terzquartaccord, heisst die zweite Verwechslung der Vierklangharmonie, weil darin der Grundton Quarte, und die ursprüngliche Septime Terz des Basstones wird. — Endlich heisst ein Vierklang in dritter Verwechslung, worin also die Grundnote als Secunde des Basstones, die ursprüngliche Septime aber selbst als Basston erscheint, Secundenaccord.

Ueberhaupt aber ist in Ansehung all dieser Namen zu bemerken, dass sie, als blos auf der Entfernung der oberen Töne eines Zusammenklanges vom Bass-

Digitized by Google

ton an, beruhend, sehr häufig auch anderen Zusammenklängen beigelegt werden. So wird z. B. in Fällen
90*i*. der Art, wie Fig. 90*i*,

90*i*.)



der Zusammenklang [c̄ ē ḡ b̄] ein Septimenaccord genannt, weil er aus Grundton, Terz, Quinte und Septime besteht, obgleich er, wie wir in der Folge erkennen werden, keineswegs ein Grund-Vierklang, eine Vierklangharmonie ist, sondern auf einem Dreiklange beruht; und eben so der Zusammenklang [ē ḡ b̄ d̄]
(§ 99.) bei *k*. (Vergl. die Anm. zum § 99.)

3.) Enge, zerstreute Lage.

§ 66.

Eine weitere Verschiedenheit der Lage eines Accordes beruht darauf, ob die Töne, aus welchen er besteht, nahe beisammen, oder entfernter von ein-
91 *i*. ander *liegen*. Ersteres, z. B. Fig. 91*i*, nennt man enge Lage, oder enge Harmonie, Letzteres aber
91 *k*. (91*k*) zerstreute Lage, zerstreute Harmonie. Clavierspieler und Organisten heissen diese letztere auch getheilte Harmonie, weil sie dabei nicht, wie sonst gewöhnlich, die Bassnote allein mit der linken Hand, die anderen Intervalle aber alle mit der rechten greifen können, sondern die Bestandtheile der Harmonie zur Hälfte in die Rechte, zur anderen Hälfte aber in die Linke nehmen, sie also unter beide Hände vertheilen müssen. —

Digitized by Google

§ 67.

Welcher von beiden Arten man sich in jedem vorkommenden Falle bedienen will, ist theils blos Sache des Geschmackes, theils hängt es von Umständen ab, welche bald diese, bald jene, engere, oder zerstreutere Lage der Stimmen herbeiführen. Im Allgemeinen lässt sich darüber nur folgendes Wenige sagen.

Für's Erste bringt man **tiefe Töne nicht gern anderen tiefen sehr nahe**, weil daraus leicht ein unverständliches Gebrumme entsteht, wie bei Fig. 92 *i*. Minder verworren klingen schon *k* und *l*; völlig klar wird der Satz aber erst in Lagen wie *m* oder *n*; woraus man sieht, dass, je tiefer die Töne sind, desto nöthiger es ist, sie nicht allzu dicht aneinander zu drängen. 92 *i*. *k*, *l*. *m*, *n*.

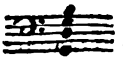
Abweichungen von dieser Vorsichtmasregel finden eher bei langsamer Bewegung statt, als bei geschwinder, weil im ersten Falle dem Gehöre mehr Zeit übrig bleibt, die gleichwohl einander einigermasen verwirrenden tiefen Klänge dennoch aufzufassen, welche aber bei geschwinderer Bewegung, aus Mangel an Zeit zum Auffassen, unverstanden vorübergehen. Man versuche, um sich hiervon zu überzeugen, das eben angeführte Beispiel unter verschiedenen Stufen von Langsamkeit und Geschwindigkeit. (Vergl. § 34.) (§ 34.)

Mit gehöriger Behutsamkeit und am schicklichen Orte angewendet, hat übrigens das Zusammenklingen von lauter tiefen Tönen, doch auch wieder etwas ungemein Feierliches und Imponirendes, wie z. B. in Haydn's Schöpfung der Segenspruch des Schöpfers: „**Seid fruchtbar alle**“, von einer tiefen Basstimme gesungen und von lauter tiefen Instrumenten begleitet.

Digitized by Google

§ 68.

In manchen Lehrbüchern findet man die Vorschrift aufgestellt: Die beiden tiefsten Töne eines jeden Zusammenklanges müssten jederzeit wenigstens um eine ganze Octave von einander entfernt sein; (Siehe z. B. Kirnberger's Kunst des reinen Satzes, I. Th. X. Abschn. S. 144). — Allein diese Vorschrift kann für's Erste wenigstens nur für diejenigen Zusammenklänge gemeint sein, deren tiefster Ton ein, an sich selber sehr tiefer ist, denn sonst fällt der Grund des Verbotes schon von selber weg. Für's Andere aber ist dies Verbot doch auch wieder nur eine zwecklose Aengstlichkeit, wie dies schon das eben erwähnte Beispiel von Haydn beweist. Wäre das Verbot wirklich gegründet, so dürfte man ja schon überhaupt gar kein Tonstück für solche Sing- und Begleitungstimmen setzen, so wie auch z. B. keines für vier Männerstimmen allein, weil es da gar nicht thunlich ist, die zwei tiefsten Stimmen immer um acht oder mehr Töne auseinander zu halten. Ja man müsste behaupten, z. B. der Accord



klinge übel; was ja doch das Gehör Lügen straft.

Indessen gehen die Tonlehrer doch sogar noch weiter, und lehren, der zweit-tiefste Ton dürfe sich eben so dem dritt-tiefsten nur bis auf eine Quinte nähern, die höheren Töne aber dürften einander näher kommen, u. s. w. (Kirnberger a. a. O. S. 144 u. flg.) —

Doch wer fühlt hier nicht gleich auf den ersten Blick, dass solche Gesetze der Kunst die Fessel der Pedanterei anlegen? Dass die Regel übrigens unnöthig, und folglich unrichtig sei, beweisen täglich die Arbeiten unserer besten Tonsetzer, und unter Anderen eben wieder das angeführte Beispiel von Haydn.

§ 69.

Eine zweite Regel ist, dass man die Töne nicht allzuweit von einander entferne, keine allzu-

Digitized by Google

grossen Zwischenräume leer lasse, weil allzu entfernte Töne zu sehr ausser Verhältnis gegeneinander stehen, und nicht recht zu einem Ganzen verschmelzen, z. B. Fig. 92 *o*, *p*. 92 *o*, *p*.

Es giebt einen eigenen Fall, wo man eine Stimme sogar nicht gern weiter als um eine Terz, von der nächst darüber gelegenen entfernt; nämlich: wenn in einem, oder in mehren, aus drei Tönen bestehenden Accorden, die beiden oberen Töne um eine Quarte von einander absteben, z. B. Fig. 93 *i*. Wenn auch nicht grade 93 *i*. fehlerhaft, doch weit minder wohlklingend wäre dieselbe Accordenreihe in Lagen wie bei *k* oder *l*. *k*, *l*.

Diese letztere Bemerkung, verglichen mit dem im vorigen § Gesagten, zeigt, dass solche Sätze sich in sehr tiefen Lagen nicht wohl anbringen lassen, weil man, um die beiden oberen Stimmen nicht zu weit von der Bassnote zu entfernen, zwei oder drei tiefe Töne einander zu nahe bringen müsste. Fig. 93 *m*, *n*. *m*, *n*.

Uebrigens vergleiche man hier die Lehre von der Eigenthümlichkeit des vielstimmigen, und wenigstimmigen Satzes.

B.) *Verdoppelung.*

§ 70.

So wie wir bisher mehre Zusammenklänge, wenn sie aus denselben Tönen, nur in verschiedenen Lagen, zusammengesetzt waren, als einer und derselben Art von Harmonie angehörig betrachteten, so werden wir billig ein Gleiches auch in Ansehung solcher Accorde gelten lassen, in welchen ebenfalls die nämlichen Töne vorkommen, nur aber der eine derselben doppelt, z. B. [C c e g], [C G e g], [E c g c̄], u. s. w. In

Digitized by Google

94 *i*. den C-Accorden bei Fig. 94*i* ist der Grundton ver-
k, *l*, *m*. doppelt, bei *k* die Terz, und bei *l* die Quinte; bei *m*
n. alle drei Intervalle der Dreiklangharmonie. Bei *n*
sind alle vier Intervalle der Vierklangharmonie sogar
i. mehrfach verdoppelt. Bei *i* ist im ersten Accorde der
Basston in der Octave $\bar{c}$ verdoppelt, dann die Quarte
des Basstones, dann dessen Sexte, dann wieder der
Basston, und zuletzt wieder die Quarte des Basstones. —
k. Bei *k* ist erst die 3· des Basstones verdoppelt, dann
l. dessen 6·, hernach die 8, u. s. w. — Bei *l* erst die 5·,
dann die ·3, — die 8, — die 6·, — die ·3 und ·5, —
m. bei *m* erst die 3·, 5·, und 8 des Basstones, hernach
o. dessen 8, ·3 und ·6, u. s. w. — Bei *o*, wo zwei
Stimmen in Einklang auf dem Tone $\bar{c}$ zusammentreten,
kann man diesen Ton im Einklange verdoppelt
nennen.

Man bemerkt wohl ohne Erinnern, dass Verdoppelungen vorzüglich im mehrstimmigen Satze häufig vorkommen müssen, im wenigstimmigen aber desto seltener. (Vergl. § 28.)
(§ 28.)

Man kann übrigens, je nachdem die Umstände, die Lage und Führung der Stimmen u. s. w. es geben, bald dieses, bald jenes Intervall, dieses, oder jenes Accordes verdoppeln. Nur ist dabei auf Zweierlei Rücksicht zu nehmen. Für's Erste nämlich verdoppelt man, unter sonst gleichen Umständen, meistens lieber den Grundton, oder dessen Quinte, als seine Terz oder Septime, weil diese beiden letzteren, auch nur einfach genommen, jede in ihrer Art, schon an sich selber etwas vor den anderen Intervallen Hervorstechendes haben. Für's Andere veranlassen gewisse Verdoppelungen leicht fehlerhafte Parallelfortschrei-

Digitized by Google

tungen, (§ 46), wovon aber nicht hier, sondern erst bei der desfallsigen Lehre gehandelt werden kann. (§ 558.) (§ 46.) (§ 558.)

Anmerkung.

In den Lehrbüchern ist gewöhnlich der Regeln kein Ende, welches Intervall in diesem oder jenem Accorde verdoppelt werden dürfe, oder müsse. Bei jedem einzelnen Accorde, ja sogar bei jeder Verwechslung jedes Accordes, wird vorgeschrieben, welche Intervalle darin verdoppelt werden können, welches zuerst, und welches nach diesem, welches gar nicht; und all diese einzelnen Präcepte, nebst eben so vielen Ausnahmen, wo solche Verdoppelung doch wieder erlaubt sein soll, soll man im Kopfe behalten!

Ich glaube, dieses alles entbehren, und diejenigen, welche es etwa aus Büchern schon mühsam erlernt haben, bitten zu dürfen, das Erlernte immerhin wieder zu vergessen.

Es giebt kein Intervall, welches darum nicht verdoppelt werden dürfte, weil es dieses oder jenes Intervall dieser oder jener Harmonie ist, oder gar weil es die so und so vielte Stufe, vom Basston an gezählt, ist. So gilt es z. B. für Regel, dass Dissonanzen und Subsemitonien nicht verdoppelt werden dürfen. Es ist ziemlich wahr; aber nicht darum, weil sie Dissonanzen, oder Subsemitonien sind, sondern weil die an sich fehlerfreie Verdoppelung solcher Intervalle zu verbotenen Octaven verleitet. Können diese dabei vermieden werden, so ist auch die Verdoppelung nicht unerlaubt, und das Verbot wieder unnütz, folglich die Regel falsch. Siehe z. B. Fig. 98. 98.

Nur also in so fern, als solche Verdoppelungen zu einem Fehler gegen die Gesetze der Stimmenführung verleiten, sind sie gefährlich; die Warnung davor gehört daher in die Lehre von der Stimmenführung, und nicht hierher, wo sie auch noch nicht verstanden werden könnte.

C.) *Auslassung.*

§ 71.

Man kann aber auch einen Zusammenklang, worin zwar einige, jedoch nicht alle Bestandtheile einer Harmonie, enthalten sind, als eine Spielart oder Umgestaltung dieser Harmonie ansehen, z. B. Fig. 96*i* als eine C-Harmonie mit ausgelassener Quinte, Fig. 96 *l*, *m*, *n* als eine D⁷-Harmonie, wobei erst die 96*i*. *l*, *m*, *n*.

Digitized by Google

Grundquinte a, dann der Grundton selbst, und zuletzt die Grundterz fis ausgelassen sind.

§ 72.

Man sieht wohl, dass solche Zusammenklänge von nur wenigen Bestandtheilen, oder mit anderen Worten, dass Harmonieen mit Auslassung eines oder mehrer Intervalle vorzüglich im wenigstimmigen Satze häufig vorkommen müssen. Im nur zweistimmigen kann keine Harmonie ohne Auslassung gleichzeitig angeschlagen werden, — im dreistimmigen wenigstens kein Vier-
(§ 28.) klang. (Vergl. § 28 u. flgg.)

Ferner bemerkt man leicht, dass ein, nur aus so wenigen Intervallen bestehender Zusammenklang, oder überhaupt eine Harmonie, wobei ein oder mehre Intervalle ausgelassen sind, allemal mehrdeutig wird. So sieht z. B. ein Hauptvierklang mit ausgelassenem Grundtone, genau wie ein verminderter Dreiklang aus;
96 *m*. (Man sehe Fig. 96 *m*). Ja, eine Verbindung von nur zwei Tönen, z. B. [Ac], kann man ansehen: als F mit ausgelassener Grundnote, als a oder °a mit ausgelassener Quinte, als F⁷ oder F⁷ mit Auslassung der Grundnote und der Septime, als a⁷ oder °a⁷ mit Auslassung der Quinte und Septime, als D⁷ oder D⁷ mit aus-
(§ 63 ter.) gelassener Grundnote und Terz, u. s. w. (Vgl. § 63 ter.)

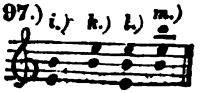
§ 73.

So reichhaltig die Lehrbücher an unnöthigen Regeln über die Verdoppelung der Intervalle sind, so arm sind sie über die Frage, welches Intervall in diesem oder jenem Accorde ausgelassen werden dürfe. Sie sagen darüber eigentlich gar nichts.

Im Allgemeinen gelten von der Auslassung folgende Regeln:

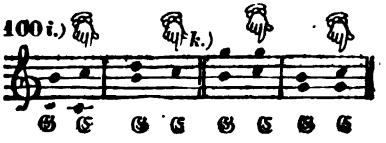
Digitized by Google

In der Dreiklangharmonie ist es nicht gut, den Grundton und dessen Quinte ohne dessen Terz hören zu lassen; wenigstens klingt es immer leer, und etwas wunderlich, (Fig. 97 *i*) zumal wenn die eigentliche Quinte tiefer liegt, als die Grundnote, wie bei *k*. — (Vergl. § 10.) 97 *i*. *k*. (§ 10.)



Indessen ist das Auslassen der Grundterz, eben der Sonderbarkeit wegen, zuweilen von pikanter Wirkung, wie z. B. im Finale eines bekannten Haydn'schen Violinquartettes, Fig. 98, — und in einem vierstimmigen Gesange desselben Tonsetzers, Fig. 99. 98. 99.

Merkwürdig ist, dass, wenn Terz und Quinte zugleich ausgelassen werden, z. B. Fig. 100 *i*, dies weit weniger leer klingt, als wenn der Grundton und die Quinte ohne die Terz gehört werden, wie bei *k*. 100 *i*. *k*.



§ 74.

Einen besonderen Fall giebt es, wo Grundton und Quinte der Dreiklangharmonie füglich ohne die Terz gehört werden können, ohne sehr leer zu klingen; nämlich bei der Dreiklangharmonie auf der Dominante der Tonart; z. B. Fig. 101 *i*. Dieser Fall kann aber hier, wo die Begriffe von Tonart und Dominante noch nicht gegeben sind, noch nicht erklärt werden; wir werden darauf zurückkommen. Einsweilen wird man leicht bemerken, dass solche Auslassung dann 101 *i*.

Digitized by Google

weniger gut ist, wenn die eigentliche Quinte tiefer
101 k. liegt als der Grundton, wie bei *k*; ja, wenn dieser Grundton auch tiefer liegt als die Quinte, über derselben aber noch einmal die Octave des Grundtones, so nimmt es sich schon fremdartiger und ungewöhn-
l. licher aus: Fig. 101 *l*.

§ 75.

Sonst kann, in der Regel, jedes Intervall jeder Harmonie ausgelassen werden; nur versteht sich, dass, wenn aus irgend einem Grunde die, durch Auslassung entstehende Mehrdeutigkeit vermieden werden soll, man alsdann dasjenige Intervall, durch dessen Auslassung die Mehrdeutigkeit entstünde, nicht auslassen darf.

Auch das versteht sich wohl von selber, dass man nicht unnöthig ein Intervall einer Harmonie auslässt, um etwa ein anderes eben so unnöthig zu verdoppeln. Eine Harmonie, welcher ein Intervall fehlt, ist allemal leerer als eine vollständige, und daher nimmt man eine jede so lang vollständig, als nicht Umstände eine Auslassung nöthig machen.

(§ 349.) Uebrigens vergleiche man im 3ten Bande den § 349.

D.) *Harmoniefremde Töne.*

§ 76.

Die Zusammenklänge, welche wir bisher als Umgestaltungen der Grundharmonieen erklärt haben, bestanden doch überall aus denselben Tönen wie diese. — Es kommen aber in unserer Musik auch häufig Zusammenklänge solcher Töne vor, welche sich in keiner der oben aufgezählten Grundharmonieen also beisammen

Digitized by Google

finden, unter welchen sich mithin allemal wenigstens ein Ton befindet welcher nicht zur Grundharmonie gehört, der Harmonie fremd, harmoniefremd ist.

Wenn wir nun darauf achten, wie solches Einflechten eines harmoniefremden Klanges Statt findet, so finden wir, dass es auf verschiedene Art und Weise geschehen kann. Diese verschiedenen Arten können zwar hier noch nicht vollständig aufgeführt, die Grundsätze, nach welchen dieselben Statt finden, noch nicht erschöpft werden: doch wollen wir einige einzelne Fälle vorläufig ausheben.

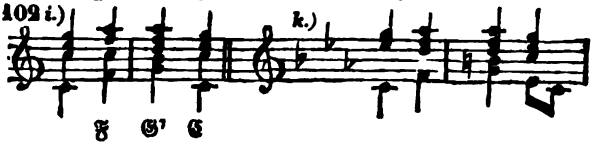
1.) Selbständige None.

§ 77.

In der eben erwähnten Hinsicht ist vor Allem bemerkenswerth, dass, in manchen Fällen, einer Harmonie gleichsam noch ein Bestandtheil mehr, ohne Weiteres, beigefügt werden kann.

Es ist dies der Fall bei zwei Arten von Harmonieen; nämlich beim Hauptvierklange, und bei dem Vierklange mit kleiner Quinte. — Hier sei die Rede vorerst von Ersterem.

Diese Harmonie erscheint nämlich, ausser ihrer Grundnote, Terz, und Quinte, oft auch noch mit einer kleinen oder grossen None bereichert, so dass z. B. dem Vierklange $\mathfrak{G}^7$, zu den ihm eigenthümlichen Intervallen [$\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{d}$ $\bar{f}$], noch der Ton $\bar{a}$, oder $\bar{as}$ beigefügt wird, wodurch dann Zusammenklänge entstehen wie [$\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{a}$], oder [$\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{as}$], Fig. 102. 102.



Digitized by Google

Ein solcher Accord, den Intervallen nach, aus welchen er besteht, ein Terz-Quint-Sept-Non-Accord, wird gemeinüblich kurzweg **Septnonenaccord**, das hinzugefügte Intervall aber **None** genannt, weil es, in Lagen wie die eben angeführten, eben in der **Entfernung von neun Stufen vom Grund- und Basstone steht**; obwohl es freilich eben so gut
(§ XXXIII.) auch **Secunde** heissen könnte. (§ XXXIII.) Die Benennung None gewährt übrigens den Vortheil, dass solches Intervall dadurch einen für diesen Fall eigenen Namen enthält. (S. a. angef. O.) Um es noch unzweideutiger zu bezeichnen, und zum Unterschiede von anderen, ebenfalls sogenannten Nonen, wollen wir es insbesondere **selbständige** None nennen. Der Grund dieser Benennung wird in der Folge erkannt werden.

Mehre Beispiele solcher hinzugefügten Nonen zeigen
(103-109.) die Fig. 103 bis 109.

§ 78.

Wenn nun, wie nicht zu läugnen, diese Beispiele zum Theil allerdings merklich herbe klingen, so ist es dagegen auffallend, wie sehr diese Härte verschwindet, sobald **der Grundton ausgelassen**
110 *k* - *n*, 111 *k* - *n*. wird, z. B. Fig. 110 *k* bis *n*, und 111 *k* bis *n*, wo dann allemal, statt des ausgelassenen Grundtones, ein
110 *k*. anderes Intervall Basston wird. Fig. 110 *k* ist nämlich
l. $\mathfrak{G}^7$ in erster Verwechslung, mit ausgelassenem Grundtone, und hinzugefügter grosser None; bei *l* steht dieselbe Harmonie in zweiter Verwechslung, und bei *m*
m. 111, 114. in dritter. — Eben so ersieht man in Fig. 111, 114
115. u. 115 dieselbe Harmonie mit **kleiner** None in verschiedenen Lagen.

Digitized by Google

§ 79.

Die beiden, als Fig. 102 *i*, *k* angeführten Zusammenklänge sind darin wesentlich verschieden, dass im ersten der Ton $\bar{a}$ eine grosse None, im letzteren aber $\bar{as}$ eine kleine ist. Eben so findet man in Fig. 103 erst grosse Nonen, dann kleine. 102 *i*, *k*. 103.

Wann und wo die Hinzufügung der grossen, oder kleinen selbständigen None anwendbar sei, kann erst später gelehrt werden. Hier begnügen wir uns, diese Umgestaltung an und für sich selbst noch näher kennen zu lernen.

Und zwar wollen wir, nach den bisherigen allgemeinen Bemerkungen über grosse und kleine None überhaupt, nun eine jede dieser zwei Gattungen insbesondere etwas näher betrachten.

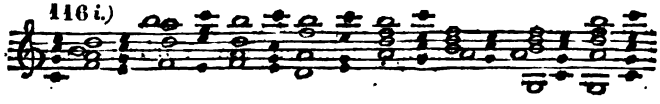
---

a.) Grosse, selbständige None.

§ 80.

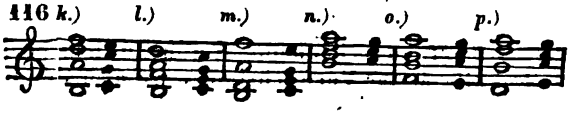
In Ansehung der grossen selbständigen None ist bemerkenswerth, dass sie nur dann angenehm klingt, wenn sie höher liegt als die ursprüngliche Terz, wie dies in den bis jetzt angeführten Beispielen grosser Nonen auch der Fall ist. Das Gegentheil thut gewöhnlich widrige Wirkung: z. B. Fig. 116 *i*, 116 *i*.

116 *i.)*



und deshalb pflegen die Tonsetzer solche Lagen auch möglichst zu vermeiden und lieber Lagen wie folgende

116 *k.)* *l.)* *m.)* *n.)* *o.)* *p.)*



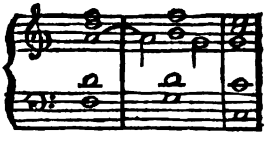
zu wählen. — Doch findet sich in Fig. 117, an den 117.

Digitized by Google

mit ☞ bezeichneten Stellen, die grosse None c̄ der B⁷-Harmonie tiefer liegend als die Grundterz d̄; welche kleine, vorübergehende Härte der Lage aber hier, theils durch den sonst schön fliessenden Gesang, theils durch den schmelzenden Klang der Blasinstrumente, gemildert und vergütet wird.

Noch gelinder klingt die grosse None gewöhnlich, wenn man sie auch zugleich höher legt als die Grund-
116 *k.* quinte, wie aus der Vergleichung von Fig. 116 *k* und
l-p. *l*, gegen *m* bis *p*, erhellt. Am allerweichsten nimmt sie
n-p. sich aus, wenn sie ganz oben liegt, wie bei *n*, *o*, *p*.
(Uebrigens liegt die Ursache des minderen Wohl-
k, *l.* klanges bei *k* und *l* zum Theil auch in der Quartenparallelbewegung; wie man weiter unten, bei der Stimmenführung, sehen wird.)

Das Gesagte gilt übrigens auch nur von der hier erwähnten None, nämlich von der selbständigen, nicht von einer anderen, welche wir erst später kennen lernen. Daher ist freilich folgender Satz



ohne Härte, obgleich der, im zweiten Accorde vorkommende Ton ā tiefer liegt als das h̄: denn dies ā ist hier nicht selbständig, sondern ein Vorhalt, wovon hier nicht die Rede ist.

§ 81.

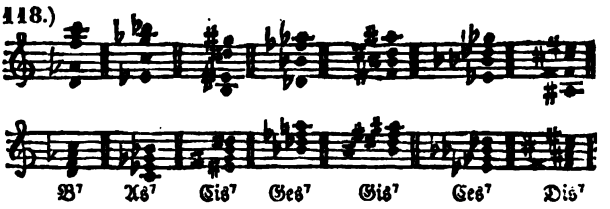
Ein Vierklang mit ausgelassenem Grundtone, und dafür gesetzter None, ist in solcher Umgestaltung oft ziemlich schwer zu erkennen. Am kenntlichsten sind noch die Fälle erster Verwechslung, wo also der Basston die grosse Terz des Grundtones, mithin die grosse Unterterz des Bastones der Grundton ist. Auf diese

Digitized by Google

Weise erkennt man in Fig. 116 *k* bis *n* die Grundharmonie G⁷, und zwar vorzüglich leicht bei *n*, wo die Töne terzenweise übereinander stehen. 116 *k-n.* *n.*

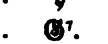
Liegen aber die Töne nicht terzenweise übereinander, so ist die Auffindung der Grundharmonie weniger leicht. Mindergeübte können sich alsdann dadurch helfen, dass sie die Intervalle in Gedanken so untereinander umkehren, dass sie terzenweise übereinander zu stehen kommen. Um z. B. die Grundharmonie der, in der oberen Zeile von Fig. 118 118.

118.)



geschriebenen Accorde aufzufinden, wende und stürze man sie so lange, bis die Noten terzenweise erscheinen, wie in der unteren Zeile. Man hat dann lauter erste Verwechslungen von Hauptvierklängen mit hinzugefügten grossen Nonen, und ausgelassenen Grundtönen, in Terzenlage, und folglich sind die Grundharmonieen dieser Accorde: B⁷, As⁷, Cis⁷, Ges⁷, Gis⁷, Ces⁷, Dis⁷.

§ 82.

Der Leser hat wohl schon längst bemerkt, dass ein solcher Accord, in Ansehung der Töne aus welchen er besteht, einem wirklichen Vierklange mit kleiner Quinte vollkommen ähnlich, jeder aus solchen Intervallen bestehende Zusammenklang mithin an sich wieder mehrdeutig ist. Denn man kann einen Accord, bestehend aus den Tönen [H f a d] oder [d h f a] oder [f h d a], z. B. . . . . 

eben so wohl als, auf der Grundharmonie . . °b⁷ beruhend ansehen, als auch auf . . . . G⁷.

Digitized by Google

Betrachtet man ihn als $^{0}\flat^{7}$, so ist die Note h der Grundton, d ist Grundterz, f Grundquinte, und a Grundseptime; betrachtet man ihn aber als $\mathfrak{G}^{7}$ mit ausgelassener Grundnote und grosser None, so ist das h Grundterz, d ist Grundquinte, das f Grundseptime, (§ 100, *A*, 2.) und a die None. (Vergl. § 100 bei *A*, 2.)

Ohne schon hier ausführen zu können, auf welche der hier angedeuteten verschiedenen Arten man im vorkommenden Falle eine also aussehende Tonverbindung zu betrachten und zu behandeln habe, welches sich erst in der Folge zeigen wird, möge das hier Erwähnte nur dazu vorläufig dienen, auf die vollkommene äussere Aehnlichkeit, und doch wesentliche Verschiedenheit aufmerksam zu machen, und zu zeigen, wie wesentlich anders sich Alles gestaltet, je nachdem man einen solchen Zusammenklang aus dem einen, oder aus dem anderen Gesichtspuncte betrachtet.

---

b.) Kleine selbständige None.

§ 83.

Wenn man die Töne eines, durch Auslassung des Grundtones und Beifügung einer kleinen None umgestalteten Hauptvierklanges, terzenweise über einander ordnet, z. B. [H d f as], [gis h d̄ f̄], u. dgl., so erscheint ein Accord, bestehend aus Basston, dessen kleiner Terz, kleiner Quinte und verminderter Septime.

Weil in einem solchen Accorde die kleine None von der eigentlichen Terz um eine verminderte Septime entfernt ist, so erhält er im Sprachgebrauche nicht selten den Namen verminderter Septimenaccord. Wir wollen diesen Namen gern in unsere Kunstsprache aufnehmen, nur aber dabei nicht vergessen, dass die hier sogenannte Septime nicht eigentliche Septime

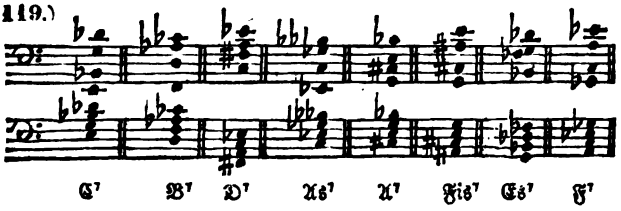
Digitized by Google

(Grundseptime), sondern eigentlich kleine None ist, welche hier nur darum Septime heisst, weil sie eben, vom Basstone an gezählt, der siebente Ton ist.

§ 84.

Die hinzugefügte kleine None, zumal bei ausgelassenem Grundtone, macht, eben so wie die grosse, den Mindergeübten das Erkennen der Grundharmonie oft ziemlich schwer. Indessen leistet auch hier die, oben, bei der grossen None, empfohlene Versetzung gute Dienste. (§ 81.) (§ 81.)

119.) 119.



§ 85.

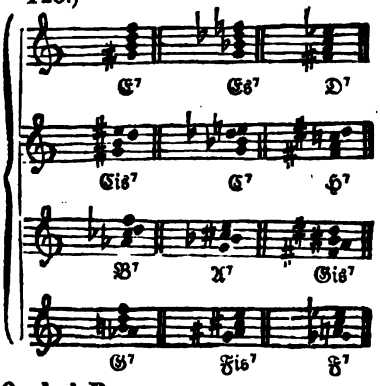
Bemerkenswerth ist übrigens, dass in solcher Terzenlage jeder Ton von dem anderen um eine kleine Terz entfernt ist: z. B. [H d f as], oder [Cis E G B], u. dgl. — Und führt man die Zusammensetzung weiter fort, z. B. [H d f as h d̄ f̄ ās h̄], oder [Cis E G B cis e g b c̄is], oder [Eis Gis H d eis] u. s. w., so findet man lauter Zwischenräume von kleinen Terzen und übermässigen Secunden. Da aber auf dem Claviere kleine Terzen und übermässige Secunden in Ansehung der Zahl der Tasten einander gleich sind, so liegen überall zwei Tasten zwischen inne, oder mit anderen Worten, die Töne eines solchen Zusammenklanges sind, (unserem temperirten Tonsysteme zufolge, § XIX) (§ XIX.) gleichweit von einander entfernt.

Digitized by Google

Ebendarum kann man einen solchen Accord, je nachdem man die Tasten so, oder anders nennt, aus vierlei Gesichtspuncten betrachten. Nennt man z. B. die Töne [eis gis h d], so ist die Grundharmonie Eis⁷. — Betrachtet man aber die Taste, welche eben erst cis hiess, als f, so ist von [f gis h d] die Grundharmonie G⁷. — Denkt man sich ferner auch, statt gis, vielmehr as, so ist von [f as h d] die Grundharmonie Ges⁷. — Endlich von [f as ces d] muss B⁷ als Grundharmonie angesehen werden.

Eben dadurch entsteht wieder eine neue Art von
120. Mehrdeutigkeit derartiger Harmonieen. In Fig. 120 ist dieselbe in tabellarischer Uebersicht dargestellt.

120.)



(§ 100.) Vergl. § 100, bei B.

§ 86.

Da übrigens ein, durch Hinzufügung der kleinen None umgestalteter, Vierklang sich auf unserem Notensysteme nicht darstellen lässt, ohne wenigstens einer Note ein chromatisches oder Versetzungszeichen beizufügen, (zumal bei der Art, wie wir für Molltonarten vorzuzeichnen pflegen), und also immer wenigstens Einer der Töne, aus welchen der Accord besteht, ein

Digitized by Google

sogenannter chromatischer Ton (§ XVII) ist, so ist in dieser Hinsicht jede also gestaltete Harmonie ein chromatischer Accord, eine chromatische Harmonie zu nennen. (Vergl. Anm. zum § XVII, Nr. 12.) (§ XVII.) (§ XVII.)

§ 87.

Die Vorsicht, so wir oben, bei der grossen selbständigen None empfohlen, sie, wo möglich, immer höher zu legen als die Terz des Grundtones, ist bei der kleinen None nicht nöthig, Fig. 121 *i*-*l*, und eben so wenig die, sie höher zu legen als die Grundquinte, wie bei *m*, *n* und *o* zu ersehen. Ja sie kann sogar füglich ganz zu unterst, in den Bass, gelegt werden, wie bei *p*; (welches man gewissermasen eine vierte Verwechslung nennen könnte, indem weder der Grundton, noch die ursprüngliche Terz, noch die Quinte, noch die Septime, sondern die None im Basse liegt.) 121 *i*-*l*. *m*, *n*, *o*. *p*.

§ 87 bis.

Wollte man, auf ähnliche Weise wie wir in den §§ 55 bis, 63 bis und 63 ter gethan, die verschiedenen Tonentfernungen aufsuchen, welche zwischen den Bestandtheilen eines durch Beifügung einer grossen, oder einer kleinen None umgestalteten Hauptvierklanges, in jeder beliebigen Stellung und Lage, sowohl unter sich überhaupt, als insbesondere zwischen dem Basstone und den übrigen Bestandtheilen vorkommen, so würde man hier, natürlicherweise, noch eine weit grössere Mannigfaltigkeit finden, als die in den angeführten §§ gefundene. (In der Anmerkung zum § 99 werden wir darauf zurückkommen.) (§§ 55 bis, 63 bis, 63 ter.) (§ 99, Anm.)

Dieselben vollständig aufzusuchen, mag dem Belieben des Lesers überlassen bleiben. Hier wollen wir uns darauf beschränken, anzumerken:

Digitized by Google

A.) welche Intervalle die None gegen die übrigen Bestandtheile der Harmonie bildet, so wie

B.) umgekehrt diese gegen jene, (letzteres nämlich, wenn diese höher liegen als die None.)

A.) Die None bildet, und zwar

die grosse,		die kleine,	
i.) gegen den Grundton eine	2' oder 9',	*n.)* gegen den Grundton eine	2 oder 9.
k.) " die Grundterz "	7',	*o.)* " die Grundterz "	7',
l.) " " " Quinte "	5',	*p.)* " " " Quinte "	5',
m.) " " " Septm. "	3';	*q.)* " " " Septm. "	3.

B.) Gegen die None, und zwar

gegen die grosse,		gegen die kleine,	
r.) bildet der Grundton eine	7',	*v.)* bildet der Grundton eine	7',
s.) " die Grundterz "	2',	*w.)* " die Grundterz "	2',
t.) " " " Quinte "	4',	*x.)* " " " Quinte "	4',
u.) " " " Septime "	6;	*y.)* " " " Septime "	6'.

Die Tabelle *A.)* zeigt zugleich, welches Intervall die None gegen den Basston sowohl in der Grundstellung (bei *i* und *n*,) und in der ersten, zweiten und dritten Verwechslung (*k*, *l*, *m* und *o*, *p*, *q*,) bildet; — die Tabelle *B.*) aber die Tonentfernungen, welche (§ 87.) in der vierten Verwechslung (§ 87,) die übrigen Intervalle gegen die None bilden.

(§ 78.) Aus dem § 78 wissen wir übrigens, dass die in obigen Tabellen unter den Buchstaben *i*, *n*, *r*, und *v* aufgeführten Gestalten einigermasen hart klingen, so (§ 80.) wie auch aus dem § 80, dass das Intervall bei *s* wenig brauchbar ist, und selbst auch die Lage *l* wenigstens gelinder klingt als *t*.

§ 87ter.

(§ 63ter, 63quater.) Wollte man auf ähnliche Weise, wie wir (im § 63ter und 63quater) in Ansehung der Drei- und Vierklänge gethan, auch die ganze Anzahl der verschiedenen mög-

Digitized by Google

lichen Stellungen oder Permutationen der fünf Töne, aus welchen eine Vierklangharmonie mit beigefügter None besteht, vollständig erforschen, so würden wir deren 120 finden. *) — Da indessen, wie bereits erwähnt, diese Art von Harmonieen selten ohne Auslassung eines Intervalles (des Grundtones, § 78) vorkommt, wo sie dann doch wieder aus blos vier Tönen besteht, welche unter sich nur 24 wesentlich verschiedene Stellungen geben, (wie schon vorstehend, gelegenheitlich der Vierklänge berechnet worden ist, § 55 quater,) so ist jene grössere Anzahl von 120 verschiedenen Stellungen schon aus diesem Grunde nur wenig practisch, und ausserdem auch noch aus dem weiter bereits erwähnten Grunde, weil, was die grosse None angeht, alle diejenigen Stellungen, in welchen die grosse None tiefer zu stehen käme als die Grundterz, gleichfalls nur von geringer Brauchbarkeit sind; § 80. (§ 78.) (§ 55 quat.) (§ 80.)

§ 88.

Will man die verschiedenen Lagen und Verwechslungen der hier befraglichen Accorde sich auf ähnliche Weise vergegenwärtigen, wie wir in den §§ 60 u. folgg. in Anschung der dort berührten Harmonieen gethan, so findet man Folgendes. (§ 60.)

1.) Bei der ersten Verwechslung eines Hauptvierklanges mit None, wird die ursprüngliche grosse Terz Basston; die grosse Grundquinte wird dessen kleine Terz; die Hauptseptime wird dessen kleine Quinte; und die grosse oder kleine None wird dessen kleine, oder verminderte Septime. (Der Grundton selbst, wenn er nicht ausgelassen sein sollte, erscheint als kleine Sexte.)

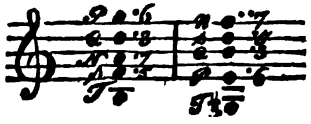
Und umgekehrt: der Ton welcher in der ersten Verwechslung als Basston erscheint, ist eigentlich die grosse Terz der Grundharmonie; die kleine Terz des Basstones ist die grosse Grundquinte; die kleine Quinte vom Basstone ist die Hauptseptime; — die kleine, oder verminderte Septime des Basstones aber ist die grosse oder kleine None. (Sollte die Sexte des Basstones mit dabei sein, so wäre sie der beibehaltene Grundton.)

*) 1. 2. 3. 4. 5 = 120.

Digitized by Google

Nimmt man einen bestimmten Accord zum Beispiele an, etwa den Haupt-Vierklang $\mathfrak{G}^7$ mit grosser None, so erscheint in der ersten Verwechslung die ursprüngliche grosse Terz h, wie man sieht, als Basston; die ursprüngliche grosse Quinte d wird kleine Terz vom Basstone; die Hauptseptime f wird dessen ·5; die grosse None a aber wird dessen ·7; (der Grundton g selbst, wenn er nicht ausgelassen ist, erscheint als ·6.)

Und umgekehrt: in der ersten Verwechslung besagter Harmonie ist der Basston h die *T*; die kleine Terz d des Basstones ist *Q*; die kleine Quinte f vom Basston ist *s*; die kleine Septime a vom Basstone aber ist eigentlich die grosse None, *N*, des Grundtones. (Die kleine Sexte g ist der beibehaltene Grundton, *P*.)



Oder wählt man zum Beispiele den Vierklang $\mathfrak{E}^7$ mit kleiner None, so erscheint in dessen erster Verwechslung seine grosse Grundterz gis als Basston; die ursprüngliche grosse Quinte h aber als ·3 vom Basstone; die kleine Grundseptime d als ·5 des Basstones, und die kleine None f als ··7. (Der Grundtone, sofern er beibehalten wird, erscheint als ·6.)

Und umgekehrt: in der ersten Verwechslung besagter Harmonie ist der Basston gis die *T*; die kleine Terz h des Basstones ist *Q*; die kleine Quinte d vom Basstone ist *s*; die verminderte Septime f aber ist eigentlich die kleine None. (Die ·6, e, ist der beibehaltene Grundton.)

2.) Bei der zweiten Verwechslung eines Haupt-Vierklanges mit None, wird die ursprüngliche grosse Quinte Basston; die Hauptseptime wird dessen kleine Terz; die grosse oder kleine None wird dessen grosse oder kleine Quinte; und die grosse Grundterz wird dessen grosse Sexte. (Der Grundton selbst, wenn er nicht ausgelassen sein sollte, erscheint als kleine Quarte.)

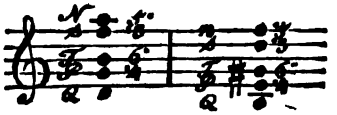
Und umgekehrt: der Ton welcher in der zweiten Verwechslung als Basston erscheint, ist die grosse

Digitized by Google

Quinte der Grundharmonie; die ·3 des Basstones ist die Hauptseptime; die grosse aber kleine Quinte des Basstones ist die grosse oder kleine None; die 6· des Basstones aber ist die *T*. — (Sollte die ·4 des Basstones mit dabei sein, so wäre sie der beibehaltene Grundton.)

Nimmt man einen bestimmten Accord zum Beispiele an, etwa den Haupt-Vierklang $\mathfrak{G}^7$ mit grosser None, so sieht man, dass in dessen zweiter Verwechslung die *Q*, d, als Basston erscheint; die Hauptseptime f wird ·3 vom Basstone; die *N*, a, wird dessen 5·; die *T*, h, aber dessen 6·. (Der Grundton g selbst, wenn er nicht ausgelassen ist, erscheint als ·4.)

Und umgekehrt: in der zweiten Verwechslung besagter Harmonie ist der Basston d die *Q*; die kleine Terz f des Basstones ist die Hauptseptime; die 5·, a, ist eigentlich die *N*; die 6· h, aber ist die *T*. (Die ·4, g, ist die beibehaltene *P*.)



Oder wählt man zum Beispiele den Vierklang $\mathfrak{E}^7$ mit kleiner None, so erscheint in dessen zweiter Verwechslung, seine *Q*, h, als Basston; die Hauptseptime d, aber als ·3 vom Basstone; die kleine None f als ·5 des Basstones; und die *T*, gis, als 6·. (Der Grundton e, sofern er beibehalten wird, erscheint als ·4.)

Und umgekehrt: in der zweiten Verwechslung besagter Harmonie ist der Basston, h, die *Q*; die ·3, d, des Basstones ist Hauptseptime; die ·5, f, vom Basstone ist eigentlich die kleine None; die 6·, gis, aber ist die *T*. (Die ·4, e, ist der beibehaltene Grundton.)

3.) Bei der dritten Verwechslung eines Hauptvierklanges mit None wird die Hauptseptime Basston; die *T* wird dessen 4·; die *Q* wird 6· des Basstones; und die grosse oder kleine None wird dessen 3· oder ·3. (Der Grundton selbst, wenn er nicht ausgelassen sein sollte, erscheint als 2·.)

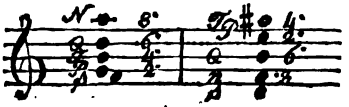
Und umgekehrt: der Ton, welcher in der dritten Verwechslung als Basston erscheint, ist Hauptseptime;

Digitized by Google

die 4· des Basstones ist *T*; die 6· vom Basstone ist *Q*; die 3· oder ·3 des Basstones ist grosse oder kleine None. Sollte die 2· des Basstones mit dabei sein, so wäre sie der beibehaltene Grundton.)

Nimmt man einen bestimmten Accord zum Beispiele an, etwa den Haupt-Vierklang $\mathfrak{H}^7$ mit grosser None in der dritten Verwechslung, so sieht man, dass hier die Hauptseptime f, als Basston erscheint; die *T*, h, wird 4· vom Basstone; die *Q*, d, wird dessen 6·; die *N*, a, aber dessen 3·; der Grundton g selbst, wenn er nicht ausgelassen ist, erscheint als 2·.)

Und umgekehrt: in der dritten Verwechslung der besagten Harmonie ist der Basston, f, die *s*; die 4·, h, ist *T*; die 6·, d, ist *Q*; die 3·, a, aber ist die grosse None. (Die 2·, g, ist die beibehaltene *P*.)



Oder wählt man zum Beispiele den Vierklang $\mathfrak{E}^7$ mit kleiner None, so erscheint in dessen dritter Verwechslung seine Hauptseptime, d, als Basston; die *T*, gis, aber als 4· vom Basstone; die *Q*, h, als 6· des Basstones; die kleine None, f, aber als ·3. (Der Grundton e selbst, sofern er beibehalten wird, erscheint als 2·.)

Und umgekehrt: in der dritten Verwechslung besagter Harmonie ist der Basston, d, die Hauptseptime; die 4·, gis, des Basstones ist *T*; die 6·, h, ist *Q*; die ·3, f, aber ist die kleine None. (Die 2·, e, ist der beibehaltene Grundton.)

4.) Endlich, wenn die None selbst in den Bass gelegt ist, welches man eine vierte Verwechslung
(§ 87.) nennen kann, (§ 87,) so erscheint die None selbst als Basston; die *T* wird dessen 2· oder 2··; die *Q* wird ·4 oder 4·; und die *s* wird dessen 6· oder ·6. (Der Grundton selbst, wenn er nicht ausgelassen sein sollte, erscheint als ·7 oder 7·.)

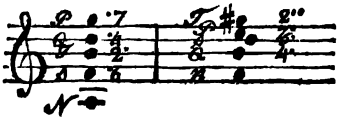
Und umgekehrt: der Ton, welcher in der vierten Verwechslung als Basston erscheint, ist die grosse oder kleine None selbst; die 2· oder 2·· des Basstones ist *T*; die ·4 oder 4· vom Basstone ist *Q*; die ·6 oder 6· des

Digitized by Google

Basstones ist *s*. (Sollte die ·7 oder 7· des Basstones mit dabei sein, so wäre sie der beibehaltene Grundton.)

Nimmt man einen bestimmten Accord zum Beispiele, etwa den Haupt-Vierklang $\mathfrak{G}^7$ mit grosser None in vierter Verwechslung, so sieht man, dass die grosse None, a, hier als Basston erscheint; die *T*, h, wird 2· vom Basstone; die *Q*, d, wird dessen ·4; die *s*, f, aber dessen ·6. (Der Grundton g selbst, wenn er nicht ausgelassen ist, erscheint als ·7.)

Und umgekehrt: in der vierten Verwechslung der besagten Harmonie ist der Basston, a, die grosse None; die 2·, h, ist *T*; die ·4, d, ist *Q*; die ·6, f, aber ist *s*. (Die ·7, g, ist die beibehaltene *P*.)



Oder wählt man zum Beispiele den Haupt-Vierklang $\mathfrak{E}^7$ mit kleiner None, so erscheint in dieser vierten Verwechslung die kleine None f, als Basston; die *T*, gis, aber als 2·· vom Basstone; die *Q*, h, als 4· des Basstones; und die *s*, d, als dessen 6·. (Der Grundton e, sofern er beibehalten wird, erscheint als ·7.)

Und umgekehrt: in der vierten Verwechslung besagter Harmonie ist der Basston f die kleine None; die 2··, gis, des Basstones ist *T*; die 4·, h, ist *Q*; die 6·, d, aber ist die Hauptseptime. (Die 7·, e, ist die beibehaltene *P*.)

Als nützliche Uebung, um sich die obigen Wechselverhältnisse recht geläufig zu machen, mögen Mindergeübte sich alle möglichen Haupt-Vierklänge in allen möglichen Verwechslungen in Noten ausschreiben, und sich dabei überall von jeder Note ausführliche und bestimmte Rechenschaft geben, z. B.

1.) Haupt-Vierklang $\mathfrak{G}^7$ mit grosser None, in erster Verwechslung. Der Basston e ist die ursprüngliche grosse Terz; — g, die kleine Terz vom Basstone, ist die grosse Grundquinte; — b, die kleine Quinte vom Basstone, ist die Hauptseptime; d, die kleine Septime vom Basstone, ist eigentlich die grosse None.

Digitized by Google

2.) Der Vierklang $\mathfrak{C}^7$ mit kleiner None in erster Verwechslung. Der Basston e ist die ursprüngliche grosse Terz, u. s. w.

3.) Der Vierklang $\mathfrak{C}^7$ mit grosser None in zweiter Verwechslung, der Basston g ist . . . u. s. w.

4.) Der Vierklang $\mathfrak{C}^7$ mit kleiner None in zweiter Verwechslung. Der Basston g . . . u. s. w.

5.) Der Vierklang $\mathfrak{C}^7$ mit grosser None in dritter Verwechslung. Der Basston b . . . u. s. w.

6.) Der Vierklang $\mathfrak{C}^7$ mit kleiner None in dritter Verwechslung. Der Basston b . . . u. s. w.

7.) Der Vierklang $\mathfrak{C}^7$ mit kleiner None (nur hier ist eine vierte Verwechslung füglich anwendbar) in vierter Verwechslung, der Basston des . . . u. s. w.

8.) Der Vierklang $\mathfrak{C}\flat\flat^7$ mit grosser None in erster Verw.
9.) „ „ „ — — kleiner ———
10.) „ „ „ — — grosser „ „ zweiter „ „
11.) „ „ „ — — kleiner ———
u. s. w.

Demnächst mag man die solchergestalt durchgangenen Accorde noch einmal durchgehen, um bei jedem derselben zu bemerken, auf welchen zwei verschiedenen Grundharmonieen solcher Zusammenklang wohl
122, *m*, *n*, *o*, *p*, *q*, *r*. beruhen könnte: z. B. die bei Fig. 122, *m*, *n*, *o*, *p*, *q*, und *r* aufgeführten Zusammenklänge könnten eben so gut $^{o}\mathfrak{e}^7$ als $\mathfrak{C}^7$ sein: man kann also unter dieselben die Bezeichnung $\mathfrak{C}^7$, und unter diese auch die andere: $^{o}\mathfrak{e}^7$ setzen; und so auch bei allen anderen Har-
(§ 82.) monieen dieser Art. (Vergl. § 82.) — Auf ähnliche Weise können demnächst auch Beispiele von kleinen
(§ 53.) Nonen durchgegangen, und damit zugleich die, § 53 empfohlenen, Sing- und Hör-Uebungen verbunden werden.

Anmerkung.

Es ist vielleicht gut, die Ansicht, welche ich unter der Rubrike der selbständigen None, abweichend von Allem, was bisher Andere gelehrt, ausgesprochen, hier in so weit vorläufig zu begründen, als dies, ohne allzusehr vorzugreifen, hier schon geschehen kann.

Selbständig nenne ich die None in den vorstehend besprochenen Fällen darum, weil sie, nicht an die Bedingungen von Durchgangs- und Vorhaltnoten gebunden, nicht einzig als Nebenton eines zunächst neben ihr liegenden harmonischen Intervalles, sondern von all diesem unabhängig vorkommen kann.

Digitized by Google

Es ist nämlich zwar allerdings wahr, dass die meisten Nonen sich auch nach den Grundsätzen von Durchgangs- und Vorhalttönen erklären lassen, und viele Theoristen, (an ihrer Spitze vornehmlich Joh. Ph. Kirnberger,) haben sich dadurch sogar verführen lassen, alle Nonen überhaupt für Vorhalte zu erklären. — Allein es kommen nicht selten auch Nonen vor, welche sich durchaus nicht nach den Gesetzen von Durchgängen und Vorhalten richten, sondern von denselben ganz unabhängig einherschreiten. Es bedarf wohl nur eines Blickes auf die Fig. 103 — 109, 112, 113, 117, um zu erkennen, dass die Fortschreitung dieser Nonen (des freien Eintretens gar nicht zu gedenken) sich durchaus nicht nach den Gesetzen von Durchgängen rechtfertigen lässt; (wovon weiter unten in der Lehre von der Fortschreitung der Durchgänge ein Mehres). Somit dringt sich uns ja von selbst die Ueberzeugung auf, dass, in gewissen Fällen, Nonen auch unabhängig von jenen Gesetzen auftreten; und in diesen Fällen nenne ich sie selbständig.

103 - 109, 112, 113, 117.

(§ 443.)

Wenn, nach dem so eben Bemerkten, die Ansicht derjenigen unrichtig erscheint, welche alle Nonen insgesammt für Vorhalte erklären wollen, so ist, auf der anderen Seite, auch noch die Ansicht einer anderen Partei zu beleuchten, welche, (Fr. W. Marpurg an der Spitze), jede None als wirkliches harmonisches Intervall ansieht, und mithin eine eigene Grundharmonie, Nonenaccord oder Septnonenaccord genannt, annimmt. — Es ist aber diese Vervielfältigung der Grundharmonieen, meines Bedünkens, gänzlich unnütz: denn eine Hauptvierklang- oder Septimenharmonie mit beigefügter None verhält sich, diese None abgerechnet, in allen übrigen Stücken gänzlich wie eine ohne solche None; sie hat ihren Sitz auf derselben Leiterstufe, ihre Septime ist denselben Fortschreitungsgesetzen unterworfen, als wäre keine None vorhanden, eben so ihre Terz, u. s. w. — es folgt auf eine solche Harmonie mit None, grade so wie auf eine ohne None, am natürlichsten die Dreiklangharmonie der vierthöheren Stufe u. s. w., (wie dies alles, an seinem Orte, noch näher besprochen werden soll); und nach diesem Allen ist wohl mehr Ursache vorhanden, einen Vierklang mit None schlechtweg für einen Vierklang mit None zu erklären, als, ihn zu einer eigenen Grundharmonie zu stempeln.

(§ 51, Anm.)

(§ 326, Anm.)

Wieder andere Tonlehrer wollen Accorde der Art wie [H d f a] allemal für wirkliche Septaccorde erklären, und demnach z. B. auch in Fig. 116 *k* — *p* den Ton h für die Grundnote erklären. (§ 82). Wenn wir nun aber in diesen Beispielen finden, dass der Accord [H d f a] sich in allen Stücken grade so verhält, wie ein Vierklang $\mathfrak{G}^7$ in erster Verwechslung, so ist es ja wohl natürlich, ihn auch dafür zu halten. Wenn wir nämlich finden, dass der Basston keineswegs, wie der Grundton eines Vierklanges, eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts, sondern am natürlichsten eine kleine Stufe aufwärts zur tonischen Note zu schreiten strebt, grade wie die

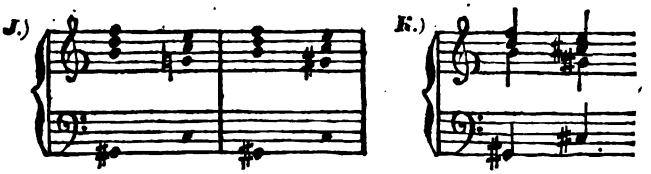
116 *k*-*p*. (§ 82.)

Digitized by Google

Terz des Hauptvierklanges, — dass hingegen die Terz des Basstones, eben so frei ist wie die Quinte des Hauptvierklanges, — dass die kleine Quinte des Basstones sich grade so zu bewegen strebt, als wäre sie Hauptseptime, — und die Septime des Basstones sich grade so benimmt, wie sich eine grosse None zu benehmen pflegt; — wenn wir endlich finden, dass auf diesen Accord, grade so wie auf den Vierklang, am natürlichsten die tonische Harmonie folgt: — nun so sind diese alle ja doch Ursachen genug, diesen Accord hier für Das zu halten, worauf er so in allen Stücken passt, und nicht für Das, worauf weder seine modulatorische Fortschreitung im Ganzen, noch die Fortschreitung seiner einzelnen Intervalle passen will. (Auch hierüber weiter unten wieder Näheres.)

Eben dies Alles gilt auch gegen die Ansicht derjenigen, welche, wie z. B. Vogler, auch den sogenannten verminderten Septaccord als einen eigenen Grundaccord, die Bassnote desselben mithin als Grundton, seine Terz als Grundterz, u. s. w., ansehen wollen. Alles, was ich so eben in Ansehung der einzelnen Intervalle erwähnt, trifft auch hier zu:

121. Fig. 121, und auch in Ansehung der Harmonieenfolge bemerkt man, dass auf einen solchen Accord allemal am natürlichsten die Dreiklangharmonie zunächst über der Bassnote folgt, indess ja doch die übrigen Vierklänge die Harmonie der Oberquarte heischen; welche aber der Harmonie [Gis H d f] ganz fremd ist, wie aus nachstehendem Beispiele bei *J* zu ersehen. Dieser Inconsequenz zu entgehen, wollen Manche, nur um besagten Septimenaccord als Grundaccord ansehen zu können, die Harmonieenfolge bei *K* für gut und natürlich erklären,



wie z. B. A. F. C. Kollmann, in seiner *New Theory, Chap.* 8, § 12, und im *Practical guide to Thorough-Bass, Chap.* 4, § 7. — ! — (Vergl. Anm. zum § 51.)

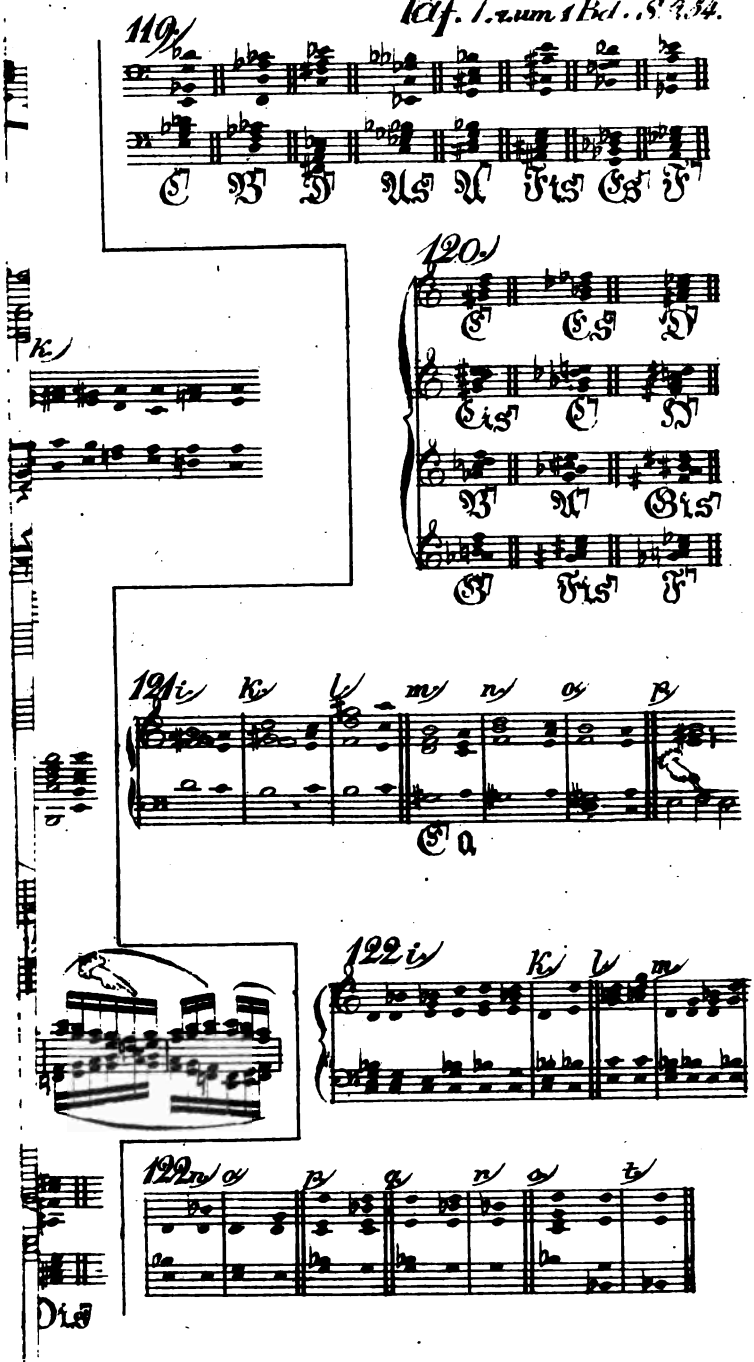
(§ 51, Anm.)

Endlich auch noch darüber ein Wort, warum ich die selbständige None als ausschliesslich nur zweien Grundharmonicen eigen aufführe. Die Ursache ist sehr einfach diese: weil ich nie bemerkt habe, dass auch bei anderen Harmonieen eine None also selbständig erscheinen könne, sondern bei diesen überall nur als Nebennote zu einem harmonisch geltenden Tone, oder, wie man's zu nennen pflegt, als Durchgang oder Vorhalt. Auch hierüber soll das Nähere später, bei der Lehre von der Fortschreitung der Nonen, in Anregung gebracht werden. (Vergl. Anm. z. § 326.)

(§ 326, Anm.)

Digitized by Google

Taf. 7. zum 1 Bd. S. 354.



Digitized by Google

Digitized by Google

2.) Umgestaltung einer Harmonie durch chromatische Erhöhung oder Erniederung eines Intervalles.

§ 89.

So wie wir, bei der im vorigen Abschnitte besprochenen Umgestaltung, einer Harmonie ein ihr fremdes Intervall hinzugefügt sahen, so findet man nicht selten auch eines ihrer Intervalle willkürlich chromatisch erhöhet, oder erniedert.

Vorzüglich bemerkenswerth ist in dieser Hinsicht die willkürliche chromatische Erhöhung der Terz des Vierklanges mit kleiner Quinte. Diese Harmonie erscheint nämlich in gewissen Fällen (welche jedoch erst weiter unten näher bezeichnet werden können) häufig in der Art umgestaltet, dass, statt der ihr eigenthümlichen kleinen Terz, ein Ton erklingt, welcher die grosse Terz vom Grundtone ist, z. B. in der Grundharmonie $^{o}\flat^{7}$ der Ton dis statt d. Auf diese Art ist die, der Grundharmonie $^{o}\flat^{7}$ in Fig. 123*i* eigene Note d, bei *k* in dis verwandelt, und eben dies ist in den Verwechslungen bei *l*, und folg. der Fall, wo überall willkürlich dis statt d gesetzt ist. 123*i*, *k*. *l*.

123*i*.) *k*.)

Man könnte sagen, der Nebenvierklang $^{o}\flat^{7}$ affectire hier einen Zug aus dem Charakter des Hauptvierklanges $\flat^{7}$, er usurpire ein Kennzeichen desselben, die grosse Terz.

§ 90.

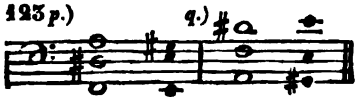
Die obigen Beispiele klingen, so wie sie hier eben stehen, allerdings etwas hart und widrig; die Härte verliert sich aber, wenn man

Digitized by Google

A.) den Grundton auslässt, und zugleich

B.) die erhöhete Grundterz höher legt als die Grundquinte.

123 *p.*

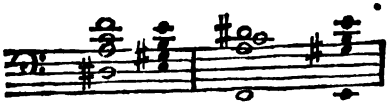


§ 91.

Zu A.) Das Auslassen der Grundnote geschieht beinahe immer. Beispiele vom Gegentheile finden
124. sich jedoch in Fig. 124 (aus der Introduction zur
125. Schöpfung von J. Haydn), in Fig. 125 (aus einer
126. Clavier-Sonate von Beethoven aus *Es*,) in Fig. 126 (aus Weber's Freischütz), u. a. m.

Minder selten sind Beispiele, worin der Grundton zwar mit angeschlagen, aber bald wieder verlassen, und mit einem anderen Intervalle, namentlich mit der
127. Grundseptime, vertauscht wird, wie in Fig. 127 beim Accorde [fis c̄ ais̄].

Statt des ausgelassenen Grundtones kann man auch wohl die kleine None selbständig hinzufügen; eine Tonverbindung, welche sehr häufig vorkommt, und dem Leser wohlbekannt erscheinen wird;
123 *r-u*, 128, 129 *i, k, l, m.* Fig. 123 *r* bis *u*, — Fig. 128, Fig. 129 *i, k, l, m*, u. a. m.



(§ 77.) Und dies ist der im § 77 angedeutete zweite Fall, wo die selbständige None Statt findet. Dieselbe klingt hier eben so weich und gelind, als der Grundton, dessen Stelle sie vertritt, hart und herbe klingen.

Digitized by Google

würde. Ja man kann die Härte, welche durch das Beibehalten des Grundtones sonst entstehen würde, sogar bedeutend dadurch mildern, dass man diesen wenigstens mit der None abwechselnd hören lässt, gleichsam als träte er nur eine Weile an die Stelle der Letzteren; z. B. Fig. 123*v* statt wie bei *w*. — Vergl. auch 129*p* — *u*. 123*v*, *w*. 129*p*-*u*.

Zu B.) Ein Accord der hier befraglichen Gattung klingt allemal weit angenehmer, wenn darin die erhöhte Grundterz höher liegt als die Grundquinte, oder mit anderen Worten, wenn diese beiden Töne ein Intervall einer übermässigen Sexte, nicht aber einer verminderten Terz, gegeneinander bilden; wie dies aus der Vergleichung der Fig. 123*o*, *r* gegen *p*, *q*, *s*, *t*, erhellet. 123*o*, *r*, *p*, *q*, *s*, *t*.

Eben daraus ergiebt sich, dass eine solche Harmonie in erster Verwechslung (wie bei Fig. 123*r*) immer nur wenig wohlklingend sein kann, oder mit anderen Worten, dass diese Art von Umgestaltung auf die erste Verwechslung des Vierklanges nicht wohl anwendbar ist, indem bei ersten Verwechslungen die ursprüngliche Terz eben zu unterst liegt. — In Fig. 130 findet man jedoch solche Lage bei *k*, im Accorde [cis ēs ḡ], so wie auch in Fig. 131 im 2ten Takte, vermuthlich in der Absicht gebraucht, um das „*geme*“ recht kläglich auszudrücken. *r*. 130, *k*. 131.

Manchmal findet man auch einen Zusammenklang auf dem Papiere so aussehend, als läge darin eine verminderte Terz, indess das Gehör dabei etwas ganz Anderes empfindet. So bilden z. B. in Fig. 132 im zweiten Takte die Töne [eis ḡ] zwar für's Auge eine verminderte Terz: allein das Gehör vernimmt, (wie wir später erkennen lernen) den als eis geschriebenen 132.

Digitized by Google

(§ 194, 208, 241.) Ton nicht für eis, sondern als f, und darum klingt denn auch der Accord gar nicht herbe, wie er doch müsste, wenn er als [eis d g h] erschiene.

Am häufigsten kommt die Erhöhung der Terz in Lagen zweiter Verwechslung vor, und diese Lage solchen Accordes trägt gemeinüblich den eigenen Namen übermässiger Sextaccord, weil dabei die erhöhte Grundterz gegen den Basston eine übermässige
123 *m, p, s.* Sexte ausmacht. Fig. 123 *m*, *p*, *s*. Gewöhnlich erscheint er dann mit ausgelassenem Grundtone, wie bei
p, s. *p*, oder mit dafür gesetzter None, bei *s*; selten mit bei-
m. behaltenem Grundtone, wie *m*, und noch seltener ohne
x. Septime wie bei *x*.

155. In Fig. 155 habe ich versucht, einen solchen Accord mit Auslassung sowohl des Grundtones, als der None, und auch der Septime, anzubringen, und zwar so, dass, unter allgemeinem Schweigen aller anderen Instrumente, nur grade die Pauke den Basston (die Grundquinte), die Singstimmen allein aber dessen übermässige Sexte
253. angeben. (Vergl. Fig. 253, T. 8.)

Die dritte Verwechslung der befraglichen Harmonie ist wenig gebräuchlich, obgleich es ihr nicht
123 *q*, *t*. 129 *m*. an Wohlklang fehlt, wie aus Fig. 123 *q*, *t*, und 129 *m* zu ersehen.

(§ 87.) Die vierte Verwechslung (§ 87) ist wenig
123 *u*. gebräuchlich und wenig brauchbar. Fig. 123 *u*.

§ 92.

Nicht selten fällt es Mindergeübten schwer, diese Art von Harmonie zu erkennen. Als Hülfsmittel und Kennzeichen aber kann man sich merken, dass unter den Noten, aus welchen eine solche Harmonie besteht, sich immer zwei finden, die gegeneinander ein Intervall einer übermässigen Sexte, oder einer verminderten
123. Terz, ausmachen; z. B. in Fig. 123 überall entweder

Digitized by Google

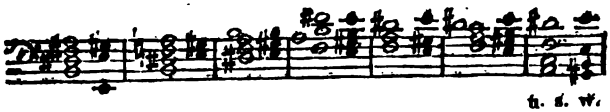
f-dis, oder dis-f. Die obere Note der übermässigen Sexte, oder die untere der verminderten Terz, ist aber immer die erhöhte Terz der Grundnote und die Grundharmonie obiger Beispiele ist daher $^{o}\flat^{7}$. — Auf gleiche Art findet man in Fig. 124 die übermässige Sexte As-fis, welche also auf die Grundharmonie $^{o}\flat^{7}$ deutet, und eben so erkennt man in Fig. 125 die Harmonie $^{o}g^{7}$, — in 126 $^{o}\flat^{7}$, — in 127 $^{o}\sharp\sharp^{7}$, — in 128 $^{o}a^{7}$, — u. s. w. 124. 125. 126, 127, 128.

§ 93.

Da übrigens Accorde der bisher besprochenen Art sich wieder auf unserem Notensysteme nicht darstellen lassen, ohne wenigstens einer Note ein chromatisches Zeichen voranzusetzen, so kann jeder solche Accord darum, eben so wie der sogenannte verminderte Septaccord (§ 86), ein chromatischer Accord genannt werden. (§ XVII, Anm. Nr. 12.) (§ 86.) (§ XVII.)

§ 94.

Auf ähnliche Art, wie, in den bisher betrachteten Accorden, die kleine Grundterz eines Vierklanges mit kleiner Quinte willkürlich in eine grosse Terz umgestaltet erschien, kann man sich auch allenfalls die Quinte eines Hauptvierklanges willkürlich erniedert denken, z. B. bei der Harmonie $\flat^{7}$ die grosse Quinte fis in eine kleine Quinte f umgestaltet; wo dann die Harmonie [H dis fis a] in [H dis f a] verwandelt erscheint; z. B. Fig. 134. 134.

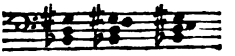


u. s. w.

Man bemerkt wohl auf den ersten Blick, dass auf solche Art ganz derselbe Zusammenklang erscheint, wie durch willkürliche Erhöhung der Terz der Har-

Digitized by Google

monie $^{0}\flat^{7}$, und dass demnach die oben angeführten
123-133. Accorde Fig. 123 bis 133, sich sämmtlich auch als umgestaltete Hauptvierklänge ansehen lassen.

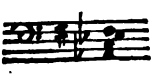
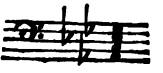
Es erscheint demnach ein Zusammenklang der Art wie z. B. . . . . 

in der Art mehrdeutig, dass man ihn auf zweierlei Art erklären kann; nämlich entweder als auf der Grundharmonie . . . . . $^{0}\flat^{7}$ beruhend, mit erhöhter Terz; — oder als beruhend auf der Harmonie . . . . . $\flat^{7}$
(§ 100, *A* 3.) mit erniederter Quinte. (Vergl. § 100, bei *A* 3.)

Ja wir werden in der Folge, insbesondere bei der Lehre von Durchgängen, finden, dass Zusammenklänge der in diesem Abschnitte besprochenen Art sich auch auf noch andere Art erklären lassen, indem sie manchmal in der That auf nichts Anderes, als auf
(§ 401-406.) Durchgänge hinauslaufen.

§ 95.

Ausserdem aber ist noch bemerkenswerth, dass
123 *p-u.* Accorde der Art wie Fig. 123 *p* bis *u*, nach der Entfernung der Claviertasten betrachtet, vollkommene Aehnlichkeit mit ganz anderen Hauptvierklängen haben. Man vergleiche Fig. *J* gegen *K*.

J.)  *K.)* 

Der Unterschied besteht gewissermasen nur im Namen; Eines klingt aber (zumal nach unserem temperirten
(§ XIX.) Systeme, § XIX) wie das Andere. Hieraus entsteht
(§ 100.) denn wieder eine neue Mehrdeutigkeit. (Vergl. § 100, B.)

(§ 88.) Auch hier werden übrigens Uebungen der, im § 88, vorgeschlagenen Art, jedenfalls nützlich sein.

Digitized by Google

Anmerkung.

Auch über die von § 89 bis hierher von mir (zum Theil übereinstimmend mit Kirnberger in d. W. Grds. § 18,) gewählte (in dem im Jahr 1817 erschienenen ersten Bande dieser Theorie Seite 130, 177, und im 3ten Bande, S. 215, zuerst aufgestellte und seitdem als recipirt zu betrachtende, wenigstens von den neueren Schriftstellern, jedoch ohne mich zu nennen, nachgebetete) Darstellungsart, muss ich wohl noch Einiges anmerken, um zu zeigen, dass sie sowohl einfacher, als auch naturgemässer ist, als die in unseren bisherigen Theorieen vorfindliche, überdies auch vielseitiger, und darum reichhaltiger und fruchtbarer an Aufschlüssen. (§ 89.)

Dass sie einfacher ist, wird schon eine einzige Betrachtung genügend darthun. Wenn, nach meiner Darstellungsweise, folgende vier verschiedene Zusammenklänge

1.)	2.)	3.)	4.)
b̄	ā	h̄ ā	c̄ ā
dis	dis	dis	dis
F	F	F	F

sich sämmtlich aus einer und derselben, schon bekannten, Grundharmonie herleiten lassen, und zwar entweder aus der Harmonie $\flat^7$ mit erhöhter Terz, oder aus dem Hauptvierklange $\flat^7$ mit erniederter Quinte; so glaubten dagegen unsere bisherigen Tonlehrer, zur Erklärung dieser vier Zusammenklänge, vier eigene Grundaccorde erfinden zu müssen, nämlich: 1.) einen sogenannten hartverminderten, 2.) einen doppeltverminderten Dreiklang, 3.) und 4.) noch zwei Septharmonieen ähnlicher Art:

I.)	II.)	III.)	IV.)
f	a	a f	e a
dis	f	dis	f
H	Dis	H	Dis

und es wird demnach der oben mit Nr. 1.) bezeichnete Accord für eine zweite Verwechslung der Grundharmonie I.) erklärt, Nr. 2.) aber für eine erste Verwechslung der Grundharmonie II.), Nr. 3.) für die Grundharmonie III.) in zweiter, und Nr. 4.) für IV.) in erster Verwechslung. — Ueber den Vorzug grösserer Einfachheit kann hiernach wohl keine Frage mehr sein. (Vergl. die Anm. zum § 84.) (§ 84.)

Eben so unzweifelhaft zeigt sich meine Erklärungsart auch der Natur der Sache selbst gemässer, als die alte, und dies zwar in mehrfacher Hinsicht.

Für's Erste muss es einem nämlich schon wunderlich vorkommen, Zusammenklänge von Tönen, welche sich in der Tonleiter keiner Tonart beisammen finden, wie [F dis h], [F dis a], [F dis a h] und [F dis a c̄], Grundharmonieen nennen zu hören.

Für's Andere wären diese Grundharmonieen, und vorzüglich die bei Ziffer IV, wenn man sie auch für solche ar-

Digitized by Google

kennen wollte, in Ansehung der Harmonieenfolge, von der Natur aller anderen Harmonieen abweichend: denn, wenn man dem Accorde Ziffer 4, die Grundharmonie Ziff. IV unterschieben, und den Ton Dis als Grundton ansehen will, so stellen sich einem dabei wieder alle die Folgewidrigkeiten in den Weg, welche wir oben schon in Ansehung anderer angeblichen Grund-
(§ 88.) harmonieen besprochen, (in der Anmerkung zum § 88) indess es, sobald man alle vier Zusammenklänge, als auf °ϑ⁷, oder ϑ⁷ beruhend ansieht, ganz natürlich ist, dass sie alle vier den E-Dreiklang heischen.

Und wenn man Drittens auch die Fortschreitung der einzelnen Intervalle dieser Zusammenklänge betrachtet, und findet, dass auch Alles ganz so zutrifft, wie es dieser letzteren Ansicht zufolge zutreffen muss, — dass in allen Zusammenklängen von 2 bis 4, der Ton $\bar{a}$ ganz nach den Fortschreitegesetzen der Septimen fortzuschreiten strebt, der Ton $\bar{\bar{c}}$ aber sich jederzeit wie eine kleine None benimmt u. s. w., so darf wohl jeder weitere Zweifel schwinden.

Wenn ich endlich im Eingange dieser Anmerkung meine Darstellungsweise der befraglichen Accorde auch vielseitiger, und darum reichhaltiger, und an Aufschlüssen fruchtbarer nenne, so verweise ich in dieser Hinsicht theils
(§ 94.) auf obigen § 94, theils und hauptsächlich auch auf die, im
(§ 401-406.) Verfolge des Vortrages sich ergebenden näheren Ausführungen.

Dass aber diese ganze Gattung von Umgestaltung sich nicht gar als blos aus Durchgängen bestehend erklären lässt,
(§ 406.) wird weiter unten (§ 406) erwähnt werden.

Ich habe übrigens in den vorstehenden Paragraphen ganz unerwähnt gelassen, dass die Theoretiker den Gebrauch der hier besprochenen Accorde, und namentlich des übermässigen Sextaccordes, in der sogenannten strengen Schreibart, und insbesondere im Kirchenstyle, für unerlaubt erklären, (wie z. B. Marpurg in s. Generalb. II. 2. Abschn. 2 und 3. Absatz, Seite 125, Art. 5. § 2. u. a. m.) — Ich könnte leicht die Sache kurz abthun, wollte ich auf die bisher angeführten, von klassischen Tondichtern entlehnten Stellen verweisen. Denn so lässt z. B. J. Haydn, in seinem rührenden „*Salve Regina*", (welches vielleicht mehr, wie irgend Eines seiner übrigen Kirchenstücke, wahrhaft kirchlich ist,) nach einem Vorspiele von 10 Takten, die Singstimmen frei mit dem übermässigen
128. Sextaccord eintreten, Fig. 128; und wahrlich, profan und unanständig wird diesen engelfrommen Gesang Niemand schelten! — Ich könnte mich auf diese und viele ähnliche Autoritäten beschränken. Da jedoch die Phrase von der Erlaubtheit und Verbotenheit in diesem oder jenem Style, uns, bei jedem Blicke in unsere bisherigen Theorieen, so überall in die Quere kommt, so will ich hier Veranlassung nehmen, mich darüber ein für allemal zu erklären. In dieser Hinsicht will ich denn, was für's Erste die Distinction zwischen strengem und freiem Style angeht, nur gleich von vorne herein gestehen, (was ich seiner Zeit,

Digitized by Google

in der Aesthetik, näher zu entwickeln gedenke,) dass ich von dieser ganzen Distinction — nun eben gar Wenig halte; am allerwenigsten aber von technischen Theorieen die da sagen: Dies oder Jenes ist „im strengen Style verboten, im freien aber erlaubt". — Klingt Etwas übel, so muss die Theorie es überall verbieten: das Wohlklingende aber zu verbieten ist nirgend ein Grund. Ist demnach ein Verbot wirklich gegründet, so ist auch nur der Styl gut, welcher das Verbotene meidet, und jeder andere, welcher, minder gewissenhaft, jenes übertritt, nothwendig ein fehlerhafter, der sogenannte freie d. h. regelwidrige Styl folglich ein schlechter, allerwenigstens ein schlechterer Styl.

Was insbesondere die Unterscheidung von profanem, und kirchlichem Styl angeht, so habe ich von letzterem einen viel zu hohen Begriff, als dass ich seine Wesenheit von solchen technischen Verboten abhängig halten könnte. Wehe über die Würde des Kirchenstyls, wenn der Unterschied desselben vom profanen, im Nichtgebrauche dieses oder jenes Kunstmaterials zu suchen ist! — Was würde wohl ein vernünftiger Maler erwiedern, wenn ihn ein Theoretiker belehren wollte, zu einem geistlichen Gemälde dürfe keine rothe, oder keine grüne, oder keine Feuerfarbe gebraucht werden, — oder es dürfen darin nicht zwei Linien vorkommen, welche einen Winkel von so und so vielen Graden gegeneinander bilden?! — Wohl wird er vielleicht einmal, bei einem Bilde des Kindleins in der Krippe, etwa die Purpurfarbe in die Harmonie seiner Colorirung nicht mit aufzunehmen für gut finden: aber, wenn er sie hier nicht gebraucht, wird er sie darum einem religiösen Gemälde überhaupt unanständig schelten? und also auch z. B. bei einer Verklärung? — oder scharfe Winkel bei einer Kreuzigung, oder Geisselung? — (Ueber die Wesenheit des Kirchenstyls vergleiche man übrigens meine Abhandlung im III. Bande der Zeitschrift *Cäcilia*, v. Jahr 1825, S. 173.)

Endlich verdient wohl auch darüber noch Einiges angemerkt zu werden, dass manche Theoretiker Accorde der hier befraglichen Art in gewissen Lagen verbieten, welche ich in den vorstehenden Paragraphen nicht verboten habe. — So lehrt z. B. Marpurg (in s. Generalbass, I. Theil, 1. Abschn., 3. Absatz, § 27, S. 44, Ziff. 2,) und nach ihm Heinr. Chr. Koch (in s. Anl. z. Compos. 1. Bd., S. 79,) der sogenannte doppeltverminderte Dreiklang [dis f a] in Quartsextenlage, also z. B. [A f dis], sei „in der *praxi*" nicht brauchbar. — Dies ist nun aber wieder sehr unwahr, wie z. B. gleich Fig. 123 *q* beweist. Nur in Lagen der Art wie etwa [A dis f] klingt dieser Accord herbe, dann aber nicht der sogenannten Quartsextenlage wegen, sondern wegen der bereits im § 91 bei B.) besprochenen verminderten Terz [dis f]. 123 *q*. (§ 91.)

Eben so unrichtig lehrt Koch, (S. 97,) die (angebliche) Septimenharmonie [Dis F A c] werde nur in erster Verwechslung [F A c dis] gebraucht. Unbrauchbar wäre also hiernach

Digitized by Google

123 t z. B. die Lage [A c F dis]—! Fig. 123 t; indess doch nur Lagen wie etwa [A c dis f], wegen der darin erscheinenden verminderten Terz, herbe klingen.

Man sieht hier recht deutlich, wie die Erfinder des ebenbelobten Verbotes der Quartsexten- und Terzquartsextenlage sich durch einseitige Beobachtung täuschen liessen! Ohne Zweifel hatten sie, im Augenblicke als sie es schrieben, grade solche Zusammenklänge vor Augen, worin zufällig verminderte Terzen vorkamen, und, ohne zu merken, dass der Uebelklang blos in solcher Zufälligkeit, in der verminderten Terz, liege, und statt also diese allenfalls zu verbieten, waren sie kurzsichtig genug, den Grund des Uebelklanges in der Quartsexten- oder Terzquartenlage im Ganzen zu suchen, und leichtsinnig genug, das unreife Resultat so einseitiger, beschränkter Beobachtung, als verbietendes Gesetz auszurufen!

So haben die Kunstlehrer (ich sage auch dies Alles nicht um des eben vorliegenden, eigentlich nur wenig bedeutenden Falles willen, sondern Ein für allemal, weil es in unserer Kunstlehre von Verboten und Geboten gleichen Schlages ordentlich wimmelt!) — so haben sie, blos durch unbesonnenes Stempeln einseitig wahrer, aber in ihrer Wesenheit missverstandener Beobachtungen, zu angeblich allgemeinen Regeln, die Kunstlehre nach und nach mit einem unseligen Schwalle grundloser Verbote belastet, welche, als zwecklose Fesseln, der Kunst nur schaden können, und die man in tausend Fällen nur getrost gradezu übertreten kann, ohne das Gehör auch nur im Allergeringsten zu beleidigen. Es ist dies um so auffallender, da eben diese Kunstlehrer, und namentlich derselbe Koch, (am angef. O. S. 97,) Accorde wie [f a h $\overline{\text{dis}}$], und eben so, (in seinem Handbuche beim Studium der Harmonie, S. 264, 266 und 268,) die Accorde [Dis f a], [Dis f a $\bar{\text{c}}$] und [F a h $\overline{\text{dis}}$] u. s. w., welche einem, auch nur halb empfindlichen
(§ 90, 91.) Ohre wenigstens sehr herbe klingen, (§ 90 und 91) ohne die geringste Erwähnung ihrer Härte, als brauchbare Accorde behandeln; welches wenigstens beweist, dass die obenbelobte Fruchtbarkeit an Verboten nicht eben eine Folge eines besonders delikaten Gehöres jener Herren Gesetzgeber ist. —

Eben darum ist es also auch durchaus nicht grössere Strenge von ihrer, oder mindere Gewissenhaftigkeit von meiner Seite, dass ich so Manches nicht verbiete, was man in den vorhandenen Kunstlehrbüchern verboten findet. Das obige Beispiel, desgleichen noch sehr viele vorkommen werden, liefert einen Beweis des Gegentheiles. Aber freilich verbiete ich nicht dem Blumengärtner eine ganze Gattung darum, weil ich einmal eine Wespe an einer solchen Blume entdeckt. Man beseitige doch lieber die Wespen, lasse aber die Blumen stehen, statt diese auszurotten, und dasselbe Ungeziefer auf anderen Blumen ruhig sitzen zu lassen.

Ueberhaupt — da ich nun eben einmal von grösserer oder geringerer Strenge rede, — wird man die vorliegende Theorie weder freier, noch strenger finden als jede andere, sondern eben so streng, und auch eben so frei, wie irgend

Digitized by Google

Eine. Ich werde auf jede Härte aufmerksam machen, welche andere Schriftsteller ohne Warntafel stehen lassen und wieder andere unbedingt verbieten. Wie weit dann von mehr oder weniger harten oder gelinden Tonverbindungen, zu diesem oder jenem Kunstzwecke, Gebrauch zu machen ist? — dies zu bestimmen, ziemt nicht der Technik, sondern dem richtigen Gefühle, und in letzter Behörde der Aesthetik.

§ 95bis.

Wollte man, auf ähnliche Weise wie wir in den §§ 51bis, 55bis, 63bis, ter, und 87bis gethan, die verschiedenen Tonentfernungen aufsuchen, welche zwischen den Bestandtheilen eines Zusammenklangs der vorliegend erwähnten Art in jeder beliebigen Stellung und Lage vorkommen, so würden wir hier wieder zahllose neue Mannigfaltigkeiten der verschiedenartigsten Tonentfernungen, sowohl der verschiedenen Bestandtheile solcher Zusammenklänge gegeneinander überhaupt, als auch eines jeden Tones derselben gegen den Basston, finden, je nachdem dieser oder jener Ton grade in Bass gelegt wird; (auf welche Mannigfaltigkeit wir in der Anm. zum § 99 wieder zurückdeuten werden, — welche übrigens nicht in ihrem ganzen Umfange wirklich benutzt werden kann, wegen des, im § 91, über gewisse Lagen Erwähnten.) (§§ 51bis, 55bis, 63bis, ter, 87bis.) (§ 99.) (§ 91.)

§ 95ter.

Wollte man vollends auf ähnliche Weise wie wir, in den §§ 63quater und 87ter, in Ansehung der dort erwähnten Harmonieen gethan, auch die Anzahl der verschiedenen möglichen Stellungen der Töne, aus welchen die hier befraglichen Gattungen von Zusammenklängen bestehen, vollständig erforschen, so würde man auch hier deren 120, wie im § 87ter finden, von denen aber ebenfalls, wie bereits erwähnt, viele darum nicht practisch sind, weil einestheils auch hier der Grundton meistens ausgelassen wird, und andernstheils auch alle diejenigen Stellungen, bei welchen die Grundquinte höher als die Terz zu liegen käme, wenig brauchbar sind. (§ 91.) (§ 63quater, 87ter.) (§ 91.

Digitized by Google

3.) Durchgang.

§ 96.

Eine, in der Anwendung besonders fruchtbare Art, wie, zu einer Harmonie, Töne erklingen können, welche derselben gänzlich fremd sind, ist diejenige, welche wir Durchgang nennen.

Es kann zwar diese Umgestaltungsart hier noch nicht vollständig abgehandelt werden, doch wollen wir uns vorläufig mit ihren Grundzügen bekannt machen.

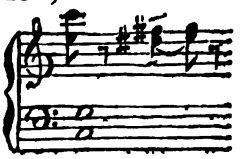
Sie beruht im Wesentlichen darauf, dass eine Stimme, ehe sie einen zur Grundharmonie gehörigen Ton angiebt, auch wohl erst den zunächst nebenanliegenden, höheren, oder tieferen Ton angeben kann, und sich auf solche Weise, gleichsam durch diesen letzteren, zu dem harmonischen Tone hinbewegt; weshalb jener in solchem Falle Durchgangton, oder Durchgang genannt wird, oder auch Vorschlagton, Vorschlag, weil er vor seinem Haupttone angeschlagen, demselben vorangeschlagen, vorgeschlagen
135i. wird. — Wenn nun auf solche Weise z. B. in Fig. 135i

die Bassstimme sich vom Grundtone c, durch den harmoniefremden Ton d, zur Terz e bewegt, und auf solche Weise, beim zweiten Viertel, die Töne [d̄ ḡ c̄ ē] zusammenklingen, so kann man diesen Zusammenklang, des vorübergehend miterklingenden Tones d ungeachtet, doch als auf der Grundharmonie C̄ beruhend ansehen.

Digitized by Google

Auf ähnliche Art wird in Fig. 136, wo in der 136.

136.)



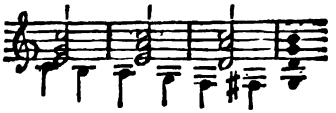
Oberstimme, vor $\bar{g}$, der Durchgangton fis, so wie in der zweiten Stimme dis vor $\bar{c}$ steht, der Zusammenklang [c g dis fis], als ein, nur durch Vorschlagtöne umgestalteter, $\frac{6}{4}$-Dreiklang erkannt.

§ 97.

Um, in unseren Notenbeispielen, einen Ton als einen Durchgang zu bezeichnen, setzen wir über, oder unter die Note, einen Diagonalstrich (⟋ oder ⟍); und zwar zur Andeutung eines Vorschlages von unten, einen aufwärts gerichteten (⟋); den entgegengesetzten aber (⟍) über Vorschläge von oben. Darum steht in Fig. 135*i* über d ein aufwärts, bei k 135*i*, *k*.
aber ein abwärts gerichteter Strich.

§ 98.

Auch diese Umgestaltungsart ist übrigens wieder eine reiche Quelle von Mehrdeutigkeiten. Denn z. B. in Fig. 137, 137.



erscheint im ersten Takte beim Zusammenklange [h $\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{c}$] der Ton h durchgehend, und hiernach wäre die Grundharmonie: $\frac{6}{4}$ mit durchgehendem h. — Man könnte aber freilich den besagten Zusammenklang auch

Digitized by Google

für $\mathfrak{C}^7$ ansehen. — Eben so liesse sich im folgenden Takte der Zusammenklang [g ē ā c̄] sowohl für $\mathfrak{a}$ mit durchgehendem g, als auch für $\mathfrak{a}^7$ ansehen, u. s. w.

Ob nun ein Zusammenklang, welcher, den Tönen nach, aus welchen er besteht, einem aus harmonischen Tönen bestehenden Accorde vollkommen gleich sieht, welcher aber, wenn man einen oder einige seiner Bestandtheile als durchgehend betrachtet, als auf einer ganz anderen Harmonie beruhend erscheint, für Jenes, oder für Dieses zu erklären sei, muss, wie wir in der Folge finden werden, in jedem vorkommenden Falle aus dem Zusammenhange des musikalischen Sinnes erkannt werden.

Wir werden einen solchen Zusammenklang, welcher ein aus harmonischen Tönen bestehender Accord scheint, ohne es wirklich zu sein, d. h. ohne dem Gehöre in der That als solcher zu gelten, — einen solchen Zusammenklang, sag' ich, wollen wir künftig Scheinaccord nennen. (§ 389.)

So viel nur vorläufig, als Andeutung der Art, wie harmoniefremde Töne durchgehend vorkommen können. Weiter unten werden wir die Lehre von solchen Durchgängen eigens behandeln. (§ 343.)

4.) Sonstige harmoniefremde Töne.

§ 99.

Ausser den bis hierher beschriebenen Arten, wie zu einer Harmonie Töne erklingen können, welche ihr durchaus fremd sind, findet das Einflechten solcher Töne auch noch auf manche andere Weise statt, deren Erörterung wir jedoch ebenfalls hier noch ausgesetzt lassen. (Siehe davon den 5. B. § 453 u. figg.) (§ 453.)

Digitized by Google

Anmerkung.

Die bis hierher behandelte Lehre von den Umgestaltungen der Harmonieen, und namentlich von den verschiedenen Entfernungen, in welchen dabei bald dieses, bald jenes Intervall dieser oder jener Harmonie, von diesem oder jenem anderen Intervalle derselben, (§ 55*bis*,) insbesondere vom tiefsten (vom Basstone,) erscheint, (§ 60, 61, 62, 63, 63*bis*, 63*ter*,) und wie insbesondere ein Ton, welcher, vom Basstone an gezählt, der so und sovielte ist, bald dieses, bald jenes Intervall oder Bestandtheil, bald dieser, bald jener Harmonie sein kann, (z. B. die grosse Terz des Basstones bald wirkliche Grundterz einer harten Dreiklangharmonie, oder einer Haupt- oder einer grossen Vierklangharmonie, bald aber auch Grundquinte einer weichen Dreiklangharmonie, oder einer Nebenvierklangharmonie etc., — bald Grundseptime einer grossen Vierklangharmonie etc. etc. § 63*ter*,) — diese bis hierher behandelte Lehre, sag' ich, gewährt uns schon vorläufig einen Standpunct zur Beurtheilung der Frage: in wiefern es wohl vernünftig oder unvernünftig ist, dass unsere ganze bisherige Tonsatzlehre sich vom Anfang bis zu Ende überall nur um Betrachtungen dreht; wie ein Ton, welcher auf der so oder sovielten Stufe vom Basstone steht, z. B. die Terz, die Quarte des Basstones, die Septime des Basstones etc., behandelt, vorbereitet, aufgelösst, als sogenannte Consonanz oder Dissonanz betrachtet, verdoppelt oder nicht verdoppelt werden müsse oder dürfe, u. dgl., und dass unsere sämmtlichen bisherigen theoretischen Schriftsteller die ganze Tonsatzlehre ganz und gar auf die Betrachtung der Entfernung dieses oder jenes Tones vom Basstone an, gründeten und, statt einer Betrachtung der Grundeigenschaften der verschiedenen Zusammenklänge und eines jeden ihrer Bestandtheile, uns vielmehr nur eine leidige Casuistik von Recepten über die Behandlung der Intervalle des Basstones geben.

(§ 55*bis*.) (§ 60, 61, 62, 63, 63*bis*, 63*ter*.) (§ 63*ter*.)

Schon der erste unumwölkte Anblick der Sache, schon die erste, ja flüchtigste Betrachtung, wie sehr das Intervall (die Entfernung), in welcher ein Ton von demjenigen erscheint, welcher grade jetzt im Basse liegt, etwas Zufälliges, etwas seine Grundeigenschaft gar nicht Berührendes, seine Wesenheit gar nicht Aenderndes ist, und dass z. B ein Ton, welcher die grosse Terz des Basstones ist, auf ganz unzählig verschiedene Art (wie oben erwähnt) vorkommen, in dem einen Falle etwas ganz wesentlich Anderes sein kann, als in diesem oder jenem anderen Falle etc. — schon der flüchtigste Blick auf diese handgreifliche Thatsache hätte, — so sollte man wohl denken, den Herren Theoristen schon gleich beim ersten Versuche die Lust benehmen müssen, die Theorie des Tonsatzes solchergestalt in einer Lehre von der Art und Weise, wie die Terz, wie die Quarte u. s. w., betrachtet und behandelt werden müsse, bestehen zu lassen; — und

Digitized by Google

betrachtet man es unbefangen, so findet man es wahrhaft unbegreiflich, dass nicht gleich der Erste, der auf solchen Gedanken gerathen war, denselben nicht noch in derselben Stunde wieder aufgab, sondern wie, sogar Jahrhunderte lang, in all unseren bisherigen Büchern, fortwährend nur immer derselbe unglückselige Gang genommen und, von Geschlechte zu Geschlechte, blindgläubig fortgewandelt werden mogte!

Ich sage: schon ein erster, flüchtiger Blick

1.) auf den, schon allein aus der Lehre von den blosen Umgestaltungen der Lage, und namentlich von den Verwechslungen, ersichtlichen Wechsel der Tonentfernungen vom Basstone, (§ 57, § 60 am Ende, § 61, 62, 65, 65*bis* und vornehmlich § 63*ter*,) und auf die Thatsache, wie schier unabsehbar Verschiedenes ein Ton, welcher eben z. B. die Terz oder die Quarte des Basstones ist, in der Wesenheit sein kann, (wovon wir die Aufzählung im erwähnten § 63*ter* angefangen, wegen allzuweit auslaufender Mannigfaltigkeit aber gar nicht ausgeführt, übrigens nur allein von der grossen und kleinen Terz des Basstones gefunden haben, dass erstere siebenerlei, letztere aber 11erlei ganz Verschiedenes sein kann;) — schon ein flüchtiger Blick hierauf, sag' ich, lässt es erkennen, wie sehr das Beginnen, die Tonsatzlehre in einer Sammlung von Regeln über die Behandlung der Terz, der Quarte u. s. w., bestehen zu lassen, ein in sich selbst thörichtes Unternehmen war, und unmöglich zur Wahrheit führen konnte.

(§ 57, § 60, § 61, 62, 65, 65*bis*, 63*ter*.)

(§ 63 *ter*.)

Noch verstärkt wird aber diese Betrachtung, wenn man bedenkt, wie, durch noch andere Umgestaltungen, wieder eine Menge noch weiterer Verschiedenheiten und Aehnlichkeiten entstehen, wie z. B. gleich

2.) durch die Umgestaltung einer Hauptvierklangharmonie, mittels Beifügung einer grossen, (§ 80) oder einer

(§ 80.)

3.) kleinen None, (§ 83,) in welcher Hinsicht ich nur beispielweise darauf aufmerksam machen will, dass in der dritten Verwechslung solcher Harmonieen: [F H d a], oder [F H d as], die Nonen als grosse oder kleine Terzen des Basstones erscheinen und also die vorhin bei 1.) erwähnten 7 und 11 Möglichkeiten nur allein in Anschung der Terz, hier schon wieder um zwei, von 7 auf 8, und von 11 auf 12, zusammen also auf 23, erhöht erscheinen; nicht zu gedenken der eben so zahlreichen neuen Möglichkeiten, welche durch eben solche Umgestaltung auch für andere Intervalle entstehen; (namentlich z. B für die grosse Quarte, dadurch, dass, wenn etwa die kleine None selbst in Bass gestellt ist, die Grundquinte als grosse Quarte erscheint, grade wie bei der zweiten Verwechslung eines verminderten Dreiklanges, oder Vierklanges mit kleiner Quinte, z. B. [F H d] oder [F H d a] der Grundton, — oder wie bei der dritten Verwechslung eines Hauptvierklanges, [F H d g], die Grundterz; aus welchem Wenigen man also auch sieht, dass die grosse Quarte des Basstones auch bald Grundton, entweder eines verminderten Dreiklanges, oder eines Vierklanges mit kleiner Quinte, bald die Grundquinte eines Hauptvierklanges sein kann, u. s. w.)

(§ 83.)

Digitized by Google

4.) Wieder neuen Zuwachs erhält die bereits ziemlich unabsehbare Mannigfaltigkeit, durch die Betrachtung der wieder weiteren Möglichkeiten, welche, bei der Umgestaltung durch Erhöhung der Grundterz der Harmonie °r', oder Erniederung der Quinte der Harmonie x', bald mit bald ohne Beifügung einer None (§ 89-94,) entstehen und die, oben unter Nr. 1, 2, 3, beispielweis ausgehobene, Anzahl von 23 Möglichkeiten, wieder weiter vermehren; welches Alles auch nur einigermasen vollständig aufzuzählen, nur allzu ermüdend wäre und, bei der schon hinreichend vorliegenden Unabsehbarkeit der vielen Möglichkeiten, bereits allzu überflüssig erscheinen müsste! — zumal da, statt solcher Details, sich auch gleich wieder von anderen Seiten her sogar ganze Massen, ganze neue Classen noch weiterer Möglichkeiten, aufdringen, sobald man nämlich (§ 89-94.)

5.) bedenkt, dass jede Gattung von Grundharmonie auf mehr als Einer Stufe der Tonart vorfindlich ist, z. B. eine weiche Dreiklangharmonie sowohl auf der ersten Stufe der Molltonleiter, als auch auf der vierten der Moll-, und auch auf der zweiten, auf der dritten und auf der sechsten der Durtonleiter; (§ 135 zu 2 und *b*,) — dass also, wenn wir oben bei § 63*ter* z. B. sagten: die grosse Terz des Basstones könne, unter Anderem, auch Grundquinte einer weichen Dreiklangharmonie sein, dieses noch bei weitem zu wenig gesagt, das „Unter Anderem" noch bei weitem nicht erschöpft war, und vielmehr dahin ausgedehnt werden muss: die grosse Terz des Basstones könne unter Anderem auch Grundquinte einer weichen Dreiklangharmonie sein, und zwar: entweder Grundquinte einer weichen Dreiklangharmonie einer Molltonart, oder einer Durtonart, und zwar: entweder der ersten, oder der vierten Stufe einer Molltonart, oder der zweiten, oder der dritten, oder der sechsten einer Durtonart; — und nach diesem Masstabe wäre denn auch jede der sämmtlichen übrigen bis hierher aufgezählten Mannigfaltigkeiten wieder weiter zu vermannigfaltigen! — — — Bringt man dann vollends (§ 135, § 63*ter*.)

6.) immer noch weiter in Anschlag, dass, wie aus der Lehre vom Durchgange hervorgeht, durchgehende und sonstige harmoniefremde Töne, insbesondere Vorhalte, in jeder Entfernung vom Basstone vorkommen können, demnach also jedes vom Basstone beliebig entfernte Intervall auch Durchgang- oder Neben- oder Vorhalton zu diesem oder jenem Intervalle, dieser oder jener Grundharmonie, dieser oder jener Stufe, dieser oder jener Dur- oder Molltonleiter, sein kann, — ja dass

7.) auch der Basston selbst ein solcher Durchgangton irgend einer der erwähnten Gattungen sein kann, wodurch dann auf Einmal gar alle von demselben abgezählten Intervalle ihre Zählnamen ändern und vollends aller Grund und Boden verloren und in ein, jetzt ganz unbemessbares Meer von Unbestimmbarkeit übergeht; —

Wenn man, sag' ich, dieses Alles zusammen bedenkt, — nun dann überschreitet es wahrlich jede Begreiflichkeit, wie die Theoristen blind genug sein konnten, nicht einzusehen, dass es eine ganz abentheuerliche Idee war, Regeln geben zu wollen,

Digitized by Google

welche auf alle so ganz unübersehbar verschiedene Fälle passen sollten, welche oft so ganz und gar Nichts mit einander gemein haben, als grade nur den zufälligen Umstand, dass die Entfernung der Noten vom Basstone nun eben eine Terz, oder eine Quarte u. dgl., beträgt, indess sie der Grundwesenheit nach so gänzlich verschieden sind, dass dasjenige, was bei Einem oder einigen dieser Fälle wahr ist, durchaus nicht ebendarum auch von anderen Fällen gelten muss; ja, oft grade das Gegentheil! und dass es also eine ganz unbegreifliche, nur durch äusserste Einseitigkeit und Beschränktheit der Beobachtung erklärbare Vermessenheit war, dasjenige, was sie vielleicht in etwa einem halben oder ganzen Dutzend unter den möglichen hundert Fällen beobachtet hatten, alsbald, vorlaut und unüberlegt, als eine für alle hundert Fälle geltende Wahrheit und Regel zu proclamiren, welche sich dann natürlicherweise in allen anderen Fällen der Gattung, welche sämmtlich zu prüfen die Herren sich niemal haben einfallen lassen, nothwendig so gradezu unwahr zeigen musste. — Daher dann die unzähligen Unrichtigkeiten und baaren Unwahrheiten, welche Einem auch bei der flüchtigsten Prüfung all der, auf solche freventliche Weise entstandenen Regeln, auf den ersten Blick in's Auge springen, — daher die belachenswerthen Fehden über das Consoniren oder Dissoniren der Quarte, — daher die Regel, dass alle Septimen abwärts abgelöset werden müssen, u. s. w., u. s. w. — Daher all die unseligen Ellipsen und Katachresen, die unzähligen Ausnahmen und Licenzen, kurz all die zahllosen Inconsequenzen und Widersprüche, von welchen ich eine nur geringe Anzahl beispielweis an verschiedenen Stellen dieses Buches signalisirt habe, z. B. in den Anmerkungen zu den §§ X, 103, 107, 221, 242, 312, 314, 320, 324, 341, 379, 392, 426, 429, 451, 452, 453, 454, 521, 522, 539, 574, u. a. m.

(§§ X, 103, 107, 221, 242, 312, 314, 320, 324, 341, 379, 392, 426, 429, 451, 452, 453, 454, 521, 522, 539, 574.)

Die unglückselige Idee, die Lehre vom Tonsatze überall auf die Intervalle vom Basstone zu gründen, kommt mir schier grade so vor, als wollte Einer etwa eine Theorie der Menschenkenntnis auf die Betrachtung: ob der Name eines Menschen mit dem ersten, oder mit dem zweiten u. s. w., Buchstaben des Alphabetes anfange, gründen, diejenigen, deren Namen mit dem zweiten, mit dem dritten Buchstaben u. s. w., anfangen, etwa Secunden, Quarten u. s. w., nennen, und nun Regeln geben, wie all diejenigen Personen, deren Namen mit dem so und sovielten Buchstaben anfangen, anzusehen, zu behandeln u. s. w., seien. — Grade so, wie eine in solchem Grade absurde, auf das rein äussere Zufällige achtende Lehre, die Beachtung der wesentlichen und hundertfältig wesentlich verschiedenen Grundeigenschaften der Menschen hintansetzend und die Aufmerksamkeit ganz *ex professo* von diesen abwendend, und nur auf die zufälligen Nummern der Buchstaben richtend, unmöglich vernünftig heissen könnte, — so wie es die krasseste Kurzsichtigkeit verrathen würde, wenn ein Anthropolog, weil er einmal an einem halben Dutzend Menschen, deren Namen mit B anfiengen, die Beobachtung gemacht, dass sie den und den Charakter gehabt, dass sie so und so behandelt werden müssten, u. s. w., nun in seine

Digitized by Google

Theorie die Regel schreiben wollte: Menschen, deren Namen mit B anfangen, haben den und den Charakter, müssen so und so behandelt werden, u. s. w. — so wie solche, vom Wesentlichen absehende und von Zufälligkeiten hergenommene Regeln, obgleich in Ansehung jener sechs Menschen zufällig ganz wahr, doch als Regeln nicht anders als durchaus falsch, eben so vielfach falsch und unwahr sein müssen, als es vielfach wesentlich verschiedene Charaktere unter einerlei Anfangsbuchstaben (wesentlich verschiedene Intervalle unter einerlei Entfernung vom Basstone) geben kann; — eben so gewiss konnte eine, ihre Gesetze nach Tonentfernungen vom Basston abmessende, Tonsatzlehre nicht anders als in tausend und aber tausend Fällen trügerisch und unwahr ausfallen.

Diese Trüglichkeit war, (wie an den vorstehend angeführten Stellen auch dargelegt worden ist,) so handgreiflich, so leicht erkennbar, ja so unverkennbar, und es mussten den Urhebern jener Theorieen unfehlbar alltäglich so häufige Fälle vorkommen, welche die von ihnen vorlaut aufgestellten Regeln widerlegten, dass sie, bei der geringsten Aufmerksamkeit, sich von deren gänzlicher Falschheit und Trüglichkeit überzeugen mussten.

Wie soll man es aber nennen, dass sie, der sich also aufdringenden Erkenntnis zu Trotze, dieselben dennoch nicht zurücknahmen um wahrhaftigere Grundsätze aufzusuchen, sondern fortfuhren, und seit Jahrhunderten fortfahren, Grundsätze als gültig zu promulgiren, welche selbst bei der leichtesten Prüfung als falsch dastehen.

Ja, die Tonlehrer mussten, waren sie anders nicht gradezu blind, unfehlbar bald einsehen, dass nicht allein jene Präcepte an und für sich, sondern überhaupt gleich die ganze Grundlage ihres Lehrsystemes, die ganze Idee, die Lehrsätze der Tonsetzkunst nach Tonentfernungen, nach Intervallen vom Basston abzumessen, schon in der Grundidee selbst nicht vernunftgemäss, dass das ausschliessliche Hinweisen nur auf die Zufälligkeiten der Tonentfernungen, nur dazu dienen könne, die Grundeigenschaft eines jeden Tones, seine Beziehung auf die Grundharmonie, in welcher Entfernung vom Basston er auch immer erscheine, kurz die Grundwesenheit der Töne der Aufmerksamkeit zu entrücken, und diese auf die leidigen äussern Tonentfernungen hinzubannen, — dass daher das Einschlagen dieses, sich überall nur nach dem Ausserwesentlichen und Wandelbaren hinwendenden, Weges schon ein für allemal nicht zu reellen Resultaten führen könne, dass dieser Weg demnach nothwendig aufgegeben und statt dessen ein ganz anderer auf das Reelle, auf die, von der Zufälligkeit der ewig wandelbaren Tonentfernungen unabhängige, Grundwesenheit der Töne gegründeter Gang genommen, die Wahrheit auf anderem Wege gesucht werden müsse.

Was soll man aber dazu sagen, wie es nennen, dass die Theoristen, welchen, bei auch nur halber Aufmerksamkeit und Erkenntnisgabe, dieses unmöglich entgehen konnte, dessen ungeachtet seit Jahrhunderten auf jenem alten Wege fortfahren

Digitized by Google

(oder vielmehr halten bleiben) und die alte trägende Theorie von Geschlechte zu Geschlechte überliefern?

Was soll man ferner dazu sagen, dass sie diesen gänzlich verkehrten Weg nicht allein überhaupt irgend wandeln und lehren, sondern dass sie in ihren Theorieen des Tonsatzes sogar **fast nichts Anderes** lehren, als grade diese Intervallen-Fortschreitungslehre, so dass man in unseren Lehrbüchern vom Anfange bis zum Ende fast nichts Anderes findet, als überall nur Regeln von diesem und vom jenem Intervalle, als ob es etwas Anderes gar nicht gäbe, — z. B. fast nichts von all dem, was den Inhalt meines zweiten und dritten Bandes, namentlich (§§ 155 u. flgg. der §§ 155 u. flgg., §§ 190-225, 226-288, u. a. m., aus- §§ 190-225, macht? — Was soll man dazu sagen, dass selbst das Wenige, 226-288.) was von Bruchstücken all' jener Lehren bei ihnen vorkommt, durchgängig in nichts Anderem, als auf ähnliche Art unrichtig abstrahirten, in **wenigen** Fällen zutreffenden, in unzähligen anderen aber **nicht** zutreffenden und dennoch mit frevelhaftem Leichtsinn, ungeprüft, mit zwei Worten absprechenden, und daher natürlicherweise gänzlich falschen, Regeln besteht, z. B. die ganze Lehre von den Harmonieenfolgen in einer einzigen für die Tausende von möglichen Harmonieenfolgen geben sollen- (§ 221, 242, den Regel!! (S. d. Anm. zum § 221 und zum § 242, § 312, 312, 379, § 379, § 429 — u. dgl. m.? — und was endlich dazu, dass sie, 429, Anm.) eine solchergestalt von Grund aus aus lauter Inconsequenzen zusammengesetzte Lehre ausbietend, dabei noch gar mit dem Scheine einer **mathematisch unfehlbaren Begründung**, z. B. mathematischer **Schöpfung der Tonleiter**, — **Begründung des Begriffes von Consonanz und Dissonanz**, u. dgl., prunken und täuschen, welche selber wieder nur voreilige Folgerungen aus einseitig wahren Thatsachen und an sich wahren mathematischen Sätzen sind, aus welchen nur grade (§ X, 103, hier nichts folgt. (Anm. zum § X, und zum § 103.) Anm.).

Dass ich in allem Vorstehenden nicht zu viel sage, ist an den überall angeführten Stellen nur allzu augenscheinlich nachgewiesen.

Wenn dem aber also ist, wenn die Theorie nichts Anderes ist als ein Coacervat von Regeln, deren Unwahrheit sich jeden Augenblick am Prüfestein der ersten besten Anwendung offenbart, — dann ist es freilich kein Wunder, dass eine solche Tonsatzlehre am Ende nur zum Gespötte, oder höchstens als ein Popanz dasteht, dem die Tonsetzer, *decori gratia*, einen Schein von Veneration bezeigen, übrigens es sich gar nicht einfallen lassen, seine Gesetze zu befolgen, und dieses dann auch wirklich ganz mit Recht, weil sie in der That unwahr, und unzählige jenen angeblichen Gesetzen zuwiderlaufende Dinge in der That völlig fehlerfrei und dem Gehöre völlig wohlklingend sind, und so die Nichtigkeit jener Regeln auf's Sprechendste offenbaren.

Mag mein gegenwärtiger Versuch einer Theorie der Tonsetzkunst auch von zahlreichen Fehlern nicht frei sein: von **diesem Grundfehler** wenigstens, von dem Vorwurfe, seine Grundsätze auf so verkehrtem, in der Richtung selbst verkehrtem, und daher

Digitized by Google

schon seiner Richtung nach unmöglich zur Wahrheit führen könnendem Wege suchen, — so wie von der Verwegenheit, vermeintlich aufgefundene, einseitig wahre und in einigen einzelnen Fällen zutreffende, in hundert andern Fällen aber unwahre und nicht zutreffende Bemerkungen, ungeprüft als Grundsätze und Regeln zu proclamiren, — sich aufdringender Ueberzeugung zu Trotz, einen nur zu Täuschungen führen könnenden Irrweg, aus Trägheit dennoch unwandelbar fortzuwandeln, und ihn als einen zum Heil führenden anzupreisen — von diesem Vorwurfe wenigstens soll mein Versuch sich frei erhalten.

Dieses ist eigentlich das einzige Verdienst, welches ich mir eigenthümlich vindicire, indess ich auf der anderen Seite ganz überzeugt bin, dass jeder Andere, welcher den von mir zuerst betretenen Weg der Beachtung der wirklichen und Grundeigenschaft der Töne und ihrer Beziehung auf die Grundharmonie, statt der leidigen Beachtung der Tonentfernungen, — den Weg des Selbstdenkens, statt des Nachbetens von Regeln, welche selbst nur dem Nichtdenken ihren Ursprung verdanken, — den Weg der vollständigen Ueberschauung des Feldes der Tonlehre, und also auch derjenigen Theile desselben, welche man bisher, als ob sie gar nicht existirten, gar nicht gekannt, in den Lehrbüchern ganz ignorirt hatte, u. s. w. — ich bin, sag' ich, ganz überzeugt, dass jeder Andere, welcher diesen zuerst von mir betretenen Weg hätte einschlagen wollen, meine Theorie eben so gut und vielleicht wohl noch weit besser hätte schreiben können, als es mir, als Nebenarbeit, unter hundertfältigen anderen heterogenen Hauptbeschäftigungen, hatte gelingen können; ja, dass es auf diesem Wege — ich mögte sagen — gar keine Kunst ist, eine Theorie aufzustellen, welche — ich will nicht sagen gut, — wahr, — und richtig, — aber jedenfalls ohne allen Vergleich richtiger, wahrer, vernunftgemässer und in der Anwendung zutreffender sei, als dies auf dem bisher betreten gewesenen Wege jemals möglich gewesen war.

IV.) *Uebersicht der, durch Umgestaltungen der Grundharmonieen entstehenden, Mehrdeutigkeiten.*

§ 100.

Durch die bisher besprochenen verschiedenen Umbildungsarten der Grundharmonieen, haben wir mehrmals Zusammenklänge entstehen gesehen, welche einer anderen Harmonie, oder einer Umgestaltung derselben,

Digitized by Google

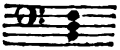
höchst ähnlich waren, und gefunden, dass also nicht selten ein und derselbe Zusammenklang bald auf einer, bald auf einer anderen Grundharmonie beruhend angesehen werden kann.

Wir wollen die eben erwähnte Möglichkeit, einen und denselben Zusammenklang aus verschiedenen Grundharmonieen herzuleiten, im Allgemeinen, harmonische Mehrdeutigkeit nennen, oder auch Mehrdeutigkeit in Ansehung des teutschen Buchstabens, weil wir die Grundharmonieen durch teutsche Buchstaben bezeichnen.

Beleuchten wir sie genauer, so unterscheiden wir zwei Unterarten, welche wir durch die Benennungen Einfach harmonische, und Enharmonische Mehrdeutigkeit bezeichnen wollen.

A.) *Einfach harmonische Mehrdeutigkeit.*

Wir haben Erstens Fälle gesehen, wo zwei verschiedene Grundharmonieen, durch Umbildung der einen oder anderen, oder beider zugleich, einander so ähnlich erschienen, dass sie beide aus denselben Noten bestanden. Von dieser Art sind die unter § 72, (§ 72, 82, 98.) 82 und 98 angeführten Mehrdeutigkeiten.

1.) Z. B. der Accord . . . . . 

(§ 80.) kann sein: sowohl (nach § 80, *a*, 3). . . . . $^{o}\flat$,

(§ 72.) als auch (nach § 72) . . . . . $\mathfrak{G}^{7}$,

letztenfalls in erster Verwechslung, mit ausgelassener Grundnote.

Eben so kann der Zusammenklang . .

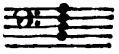
sowohl beruhen auf der Grundharmonie . . . $\mathfrak{G}$,

als auf . . . . . $\mathfrak{G}^{7}$,

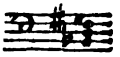
oder . . . . . $^{o}\flat$,

Digitized by Google

oder . . . . . $^{o}\flat^{7}$,
oder . . . . . $\flat$,
oder . . . . . $\flat^{7}$,
oder . . . . . $\mathfrak{E}^{7}$,
oder . . . . . e^{7},
u. s. w. u. s. w. (§ 63ter, § 72, vergl. d. Anm. z. § 99.) (§ 63ter, 72, § 99, Anm.)

2.) Der Accord . . . . . 

erscheint bald (nach § 50, β, 3) als . . . . $^{o}\flat^{7}$, (§ 50.)
bald auch (nach § 78, 82) als . . . . . $\mathfrak{G}^{7}$, (§ 78, 82.)
mit ausgelassener Grundnote und beigefügter grosser None.

3.) Der Zusammenklang . . . . . 

beruht entweder auf der Grundharmonie . . . $^{o}e^{7}$,
mit willkürlich erhöhter Terz (§ 89) (§ 89.)
oder auf . . . . . $\mathfrak{E}^{7}$,
mit eben so erniederter Quinte (§ 94.) (§ 94.)

4.) Der Zusammenklang . . . . .

kann bald (nach § 50, β, 4) als . . . . . $\mathfrak{B}^{7}$, (§ 50.)
bald als . . . . . $\mathfrak{B}$,
mit durchgehendem Tone a, betrachtet werden,
oder auch als . . . . . $\mathfrak{g}^{7}$,
in erster Verwechslung, wobei der Ton a Durchgangton vor g wäre, u. dgl. m. (§ 99, § 343 u. ff., § 441.) (§ 99, 343, 441.)

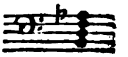
Die hier unter A.) erwähnten Gattungen harmonischer Mehrdeutigkeit wollen wir, im Gegensatze der folgenden, einfach harmonische Mehrdeutigkeit nennen.

B.) *Enharmonische Mehrdeutigkeit.*

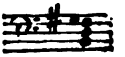
Wir haben aber, zweitens, geschen, dass, durch Umbildung einer Harmonie, auch solche Zusammen-

Digitized by Google

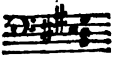
klänge entstehen, deren Bestandtheile von denen einer ganz verschiedenen Grundharmonie nur um einen enharmonischen Unterschied, und mithin gewissermasen nur dem Namen nach, verschieden sind, oder mit anderen Worten, dass zwei verschiedene Grundharmonieen, durch Umgestaltungen, einander so ähnlich werden können, dass (in unserem temperirten Systeme) die eine wie die andere klingt, obgleich deren einzelne Töne mit anderen Namen benannt und mit anderen Noten geschrieben werden. Dies ist der Fall bei den (§ 85, 95, § 94.) im § 85 und 95, zum Theil auch bei den im § 94 vorläufig angeführten Accorden. Da z. B. der Ton as wie gis klingt, f wie eis, u. s. w., so klingt auch der Accord [H d f as] wie [H d f gis], oder wie [H d eis gis], (§ 85.) u. s. w.; (§ 85.)

als . . . . . 

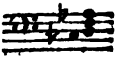
ist seine Grundharmonie . . . . . $\mathfrak{H}^7$,

als . . . . . 

ist sie . . . . . $\mathfrak{E}^7$,

als . . . . . 

ist sie . . . . . $\mathfrak{Eis}^7$,

als . . . . . 

ist sie . . . . . $\mathfrak{B}^7$.

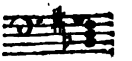
(§ 85.) (Vergl. § 85.)

Eben so klingt der Accord [B d f as] wie [B d (§ 95.) f gis]; (§ 95.) Ein und derselbe Zusammenklang

(§ 80.) kann daher sein (§ 80, β, 1,): bald . .

und dann ist die Grundharmonie . . . . . $\mathfrak{B}^7$;

Digitized by Google

oder er ist . . . . . 

und dann ist seine Grundharmonie entweder (§ 89) $^{o}e^{7}$, (§ 89)

oder (§ 94) . . . . . E^{7}. (§ 94.)

Diese zweite Gattung harmonischer Mehrdeutigkeit wollen wir, da sie auf enharmonischer Aehnlichkeit beruht, enharmonische Mehrdeutigkeit nennen.

Wir werden die vorstehend besprochenen Mehrdeutigkeiten in der Folge nicht nur als sehr wichtig und an Aufschlüssen fruchtbar, sondern auch als ergiebige, unschätzbare Quelle harmonischen Reichthumes, leichter harmonischen Wendungen, und wirkungsvoller Vielseitigkeit des harmonischen Gewebes kennen lernen.

V.) *Consonirende, dissonirende Accorde und Töne.*

§ 101.

Die Kunstlehrer pflegen die Gesammtheit aller Harmonieen einzutheilen in consonirende, und dissonirende, zu teutsch: wohlklingende, und übelklingende.

Obgleich ich von dieser ganzen gemeinüblichen Eintheilung nicht Viel halte, so will ich meinen Lesern doch wenigstens, gleichsam erzählend, referiren, welche Accorde und Töne man consonirend, welche dissonirend zu nennen pflegt.

Consonirend nennt man eine Harmonie, in welcher nur sogenannte Consonanzen oder consonirende Töne erklingen: dissonirend aber jeden Accord, in welchem eine oder mehre sogenannte Dissonanzen oder dissonirende Töne enthalten sind.

Consonanzen oder consonirende Töne nennt man aber nur diejenigen, welche die Bestandtheile einer

Digitized by Google

Dreiklangharmonie ausmachen, also den Grundton, dessen Terz und dessen Quinte, so wie natürlich deren höhere und tiefere Octaven; und demnach ist nur die Dreiklangharmonie eine consonirende Tonverbindung; — dissonirend heisst hingegen jeder andere Ton, und dissonirend ist mithin jeder Zusammenklang, in welchem sich irgend ein anderer Ton befindet, als der Grundton, dessen Terz, und die Grundquinte.

Um die eben beschriebene Eintheilung des gesammten Reiches der Töne, in consonirende, und dissonirende, mit unserem bisherigen Unterschiede zwischen harmonischen, und harmoniefremden Tönen, zu vergleichen, mag folgendes Bild dienen:

Harmonische Töne	Grundton, dessen Terz, dessen Quinte	*Consonanzen;*
	dessen Septime	*Dissonanzen.*
Harmoniefremd	jeder andere Ton	*Dissonanzen.*

Das heisst: Bestandtheile einer Grundharmonie sind überall nur

der Grundton,
dessen Terz,
dessen Quinte und
dessen Septime.

Jeder in einem Zusammenklange etwa vorkommende andere Ton ist nicht Bestandtheil der Grundharmonie, mithin harmoniefremd. Bei der Eintheilung der Töne in consonirende, und dissonirende, werden nun die drei ersten Arten von harmonischen Tönen,

der Grundton,
dessen Terz und
dessen Quinte

Digitized by Google

in die eine Klasse, unter dem Namen Consonanzen, geordnet, und dieser steht, unter dem Namen Dissonanzen, die andere Klasse gegenüber, welche a.) die vierte Gattung harmonischer Töne, die Septimen, so wie auch b.) sämmtliche harmoniefremden Töne, begreift.

Da die Klasse der Dissonanzen theils aus harmonischen, theils aus harmoniefremden Tönen besteht, so könnten die ersteren füglich harmonische Dissonanzen heissen, letztere aber harmoniefremde Dissonanzen. Statt dieser Namen ist es aber gebräuchlicher, jene wesentliche Dissonanzen, diese aber zufällige zu nennen.

§ 102.

Zuweilen kann man schon an dem Intervalle, welches ein Ton gegen einen anderen bildet, an der Entfernung des einen von dem anderen, erkennen, dass einer derselben ein dissonirender ist, und in sofern kann man gleichsam von dissonirenden, und consonirenden Tonentfernungen sprechen.

Von zwei Tönen nämlich, welche gegeneinander irgend eine andere Tonentfernung bilden, als eine grosse, oder kleine Terz, Quarte, Quinte, oder Sexte, (die reine Octave von selber mitverstanden) ist allemal wenigstens Einer kein Bestandtheil einer Dreiklangharmonie, und mithin ein dissonirender Ton; (denn man verlege die Töne, woraus ein Dreiklang besteht, auf alle mögliche Arten: nie werden zwei derselben eine Septime, eine Secunde, oder irgend ein vermindertes, oder übermässiges Intervall gegen einander bilden, sondern immer nur grosse, oder kleine Terzen oder Sexten, und grosse, oder kleine Quarten oder Quinten: § 55 bis, bei 1;) und jeder Accord, in wel- (§ 55 bis.)

Digitized by Google

chem zwei Töne klingen, die irgend ein anderes Intervall gegeneinander bilden, ist allemal ein dissonirender.

Es ist aber nicht zu übersehen, dass das eben angegebene Kennzeichen ein blos negatives ist, und dass sich also nicht auch umgekehrt sagen lässt, zwei Töne, welche um eine grosse, oder kleine Terz, Sexte, u. s. w., von einander abstehen, seien allemal beide Consonanzen; denn z. B. in der ersten Verwechslung der Harmonie g^7 bilden der Basston B und der Ton f eine grosse oder reine Quinte, und doch ist dies f, als ursprüngliche Septime, dissonirend; und folglich kann man nicht im Allgemeinen sagen: „die „Quinte ist keine Dissonanz, sondern eine Consonanz.“

Es lässt sich, für's Zweite, aus der Entfernung zweier Töne von einander, noch weniger erkennen, welcher von beiden der dissonirende ist, oder ob nicht etwa gar beide Töne Dissonanzen sind. Man hüte sich daher, es für wörtlich wahr zu halten, wenn man — (freilich häufig genug!) sagen hört „ein Ton, „welcher um eine übermässige Quinte, oder Secunde „höher ist als der andere, ist eine Dissonanz“, oder kurz: „die übermässige Secunde, oder Quinte, u. dgl., „ist eine Dissonanz.“ Man nehme nur zum Beispiele den Accord [As d f h]. Hier bildet die eigentliche Terz h gegen den Basston eine übermässige Secunde; aber nicht diese übermässige Secunde h, sondern der Bass selber ist der dissonirende Ton. — Man setze dieselbe Harmonie in dritte Verwechslung: [f as h d], so bilden f und as eine kleine Terz, und hier sind beide Töne Dissonanzen, das f als Grundseptime, das as als kleine None des Grundtones.

Also nur in jener Beschränkung, und folglich nur so, wie wir den Satz im Eingange dieses § ausgedrückt (§103, Anm.) haben, ist er wahr. (Vergl. die Anmerk. zum § 103.)

§ 103.

Manche Tonlehrer nennen auch die Quinte des verminderten Dreiklanges dissonirend, und demnach den verminderten Dreiklang eine dissonirende Harmonie. Will man dies annch-

Digitized by Google

men, so ist die im § 101 gegebene Bestimmung dahin (§ 101.)
abzuändern: Dissonanz ist jeder andere Ton als der Grundton, dessen Terz, und grosse Quinte; — und das
im § 102 gegebene Kennzeichen ist folgender Gestalt (§ 102.)
auszudrücken: von zwei Tönen, welche gegen einander irgend ein anderes Intervall als eine grosse oder kleine Terz, oder Sexte, kleine Quarte, oder grosse Quinte, oder reine Octave, (also eine Secunde oder Septime, eine kleine Quinte, eine grosse Quarte, oder sonst irgend ein übermässiges, oder vermindertes Intervall) bilden, ist allemal Einer ein dissonirender Ton; wobei übrigens auch wieder die, im vorigen § bemerkten Einschränkungen nicht zu über- (§ 102.)
sehen sind.

Noch Andere spinnen die Unterscheidung von Con-, und Dissonanzen noch mehr in's Feine, und unterscheiden vollkommene, und unvollkommene Consonanzen, und dergleichen Dissonanzen, — und wieder alterirte Dissonanzen, — Hauptdissonanzen, Nebendissonanzen, — Pseudoconsonanzen, Pseudodissonanzen, u. s. w. — und hadern dann wieder unter sich darüber, was in diese, was in jene Abtheilung und Unterabtheilung zu rechnen sei.

Doch ferne bleib' uns der Kelch, eingehen zu müssen in solche bodenlose Gelehrsamkeit! Denn glücklicherweise bedürfen wir ihrer in unserer Theorie nicht; indem wir auch nicht einen Einzigen, von allen Dissonanzen und nur von Dissonanzen geltenden Lehrsatz aufzustellen haben, — oder etwa von allen Consonanzen und allein von solchen; und wir könnten daher die ganze Unterscheidung von Con-, und Dissonanzen füglich entbehren.

Um indessen von der bis hierher auf dieselbe verwendeten Aufmerksamkeit doch einigen Vortheil zu haben, wollen wir sie wenigstens zur Bereicherung unseres Kunstwörterbuches benutzen, indem uns das Kunstwort Consonanzen immerhin einen gemein-

Digitized by Google

schaftlichen Namen darbietet für Grundnote, eigentliche Terz, und Quinte, — das Wort Dissonanz aber einen Namen für jeden Ton, welcher nicht der Grundton, nicht dessen Terz, und nicht Quinte desselben, sondern irgend etwas Anderes ist.

Anmerkung.

Unter allen meinen vom Gemeinüblichen abweichenden Ansichten, wird vielleicht keine, auf den ersten Blick, auffallender erscheinen, keine mehr einer Schutzrede und näheren Begründung bedürfen, als die, welche ich so eben über die renommirte Lehre von Con- und Dissonanzen, auszusprechen gewagt. Ich bin dadurch wohl genöthigt, wenigstens mit einiger Ausführlichkeit zu beleuchten, in wie fern die Eintheilung des gesammten Reiches der Töne in zwei Klassen, genannt Consonanzen, und Dissonanzen, I.) an sich selber in der Wesenheit der Sache gegründet, und II.) in wie fern sie von practischem Nutzen ist.

I.) Was, für's Erste, den Werth und Grund oder Ungrund der Distinction an sich selber betrifft, so gereicht es derselben, gleich von Vorne herein, wenigstens nicht zur Empfehlung, dass drei Arten von harmonischen Tönen, nämlich Grundton, Terz und Quinte, die eine Klasse ausmachen, die vierte Art von harmonischen Tönen aber, nämlich die Septimen, in die andere Klasse verwiesen werden, und dort, vereint mit harmoniefremden Tönen aller Art, Eine Klasse bilden sollen, mit welchen sie doch auch nicht ein einziges wesentliches und unterscheidendes Kennzeichen gemein haben, als nur das negative, dass sie nicht Grundton, nicht Grundterz, und nicht Grundquinte sind.

Wollte einer z. B., um die Buchstaben unseres Alphabetes in zwei Klassen zu theilen, in die eine die drei Selbstlauter A, E, und I, in die zweite Klasse aber alle Buchstaben werfen, die nicht A, nicht E, und nicht I sind; so würde man wohl mit Recht schon im Voraus einiges Mistrauen gegen den Werth solcher Klassificirung hegen.

Geht man aber der Sache selbst näher auf den Grund, und fragt nach einem unterscheidenden Eintheilungsgrunde, nach einer bündigen Definition dessen, was unter Consonanz, was unter Dissonanz, verstanden sein soll, — so findet man überall nur sehr unbefriedigende Antwort.

A.) Will man, wie Manche gethan, den Grund der Eintheilung in den grösseren oder geringeren Grad des Wohlklingens setzen, und sagen: Consonanz sei eine Tonverbindung, die einen angenehmen, Dissonanz aber die, welche einen unangenehmen Eindruck auf uns mache, jene also Wohlklang, diese aber Uebelklang: so ist dies Alles gradezu unwahr. Wäre es wahr, dass Consonanzen wohler (besser) klingen als Dissonan-

Digitized by Google

zen, so müsste ja eine Musik um so viel wohllautender sein, je mehr Consonanzen und je weniger Dissonanzen darin vorkämen, und umgekehrt; und da, in der schönen Kunst des Wohlklanges, eigentlich Alles möglichst wohl, und Nichts übel klingen soll, so müsste ein Tonstück, um möglichst kunstgemäs zu sein, möglichst wenige Dissonanzen enthalten. — Dem Allen ist nun aber keinesweges also; vielmehr klingen sogenannte „Uebelklänge" im harmonischen Gewebe bekanntlich trefflich wohl, und schon darum taugen also der erwähnte Eintheilgrund und die demselben entsprechende Begriffbestimmung nichts, indem sie auf durchaus unwahren Voraussetzungen beruhen.

Wären sie aber, nach dieser Beleuchtung, noch einer weiteren Prüfung werth, so würde ausserdem auch sogleich in die Augen fallen, dass ihr ganzes Wesen sich blos um das Mehr oder Weniger dreht, welches schon seiner Natur nach nicht dazu taugt, eine feste Grenzlinie zu ziehen. Denn ich mögte doch wohl den Dictator sehen, der aufträte und die Grenze absteckte, wo das mehr Wohlklingende aufhöre, und das minder Wohlklingende anfange, — welche Tonverbindungen als diesseit, welche als jenseit der Grenze liegend gelten sollen?

B.) Nicht viel stichhaltiger, als der Eintheilgrund und die Begriffbestimmung, welche wir so eben geprüft, sind diejenigen, welche sich auf mathematische Berechnung der Schwingungs-Verhältnisse gründen. — Consonirend, lehret man, seien zwei Töne, wenn sie in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen, in einfacheren Verhältnissen stehen; die aber, deren Geschwindigkeiten gegeneinander durch verwickeltere Brüche ausgedrückt werden, heissen dissonirend. Das einfachste Verhältnis sei 1:1, nach diesem 1:2, — dann 2:3; — immer weniger einfach und also immer weniger consonirend, d. h. mehr dissonirend, seien die Verhältnisse 3:4, 4:5, 5:6, 6:7, 7:8, 8:9, u. s. w. — Die Grenze zwischen Consoniren, und Dissoniren liege aber (so wird am gewöhnlichsten angenommen) bei 7; Alles was diesseit solcher Grenze liege, heisse Consonanz, alles Jenseitige aber Dissonanz, und ein dissonirender Accord sei jeder, in welchem Töne erklingen, die in einem minder einfachen Verhältnisse gegeneinander stehen.

Auch bei dieser Grenzbestimmung, (welche übrigens mit der des § 103 zusammentrifft, und jedenfalls auch unter den dort angedeuteten Beschränkungen verstanden werden müsste) soll sich, wie man sieht, Alles nur um das Mehr oder Weniger drehen, und die Grenze zwischen Consonirend und Dissonirend, ist, als bei 7 liegend, rein willkürlich angenommen; denn da in einer steten Progression ein fixer Punkt jederzeit nur willkürlich angenommen werden kann, so ist es auch reine Willkür, in der stetigen Proportionalreihe 1:2, 2:3, 3:4, u. s. w., nun grade die Zahl 7 als Grenze anzunehmen. Auch hier beruht also die Unterscheidung auf Willkür, und es kann zwar Keinem gewehrt werden, wenn es ihm gefällt, die Tonverhältnisse dies-, und jenseit der willkürlich angenommenen Grenze, durch eigene Kunstnamen von einander zu unterscheiden, und dazu die Ausdrücke Consonanzen und Dissonanzen zu wählen: allein in (§ 103.)

Digitized by Google

der Natur der Sache liegender Grund, warum die Verhältnisse bis grade zu diesem Grenzpunkte eine zusammengehörige Klasse bilden, und den jenseit liegenden entgegengesetzt werden, und warum sie grade bis dahin consonirend oder wohlklingend, von da an aber dissonirend oder übelklingend heissen sollen, ist doch nirgend vorhanden. Eben darum ist es denn auch nicht zu verwundern, dass die Gelehrten noch gar nicht darüber einig sind, ob die Grenze, wie oben vorausgesetzt worden, bei 7 liege, oder wo-anders, sondern seit Jahrhunderten darüber hadern, ob dies oder jenes Intervall, z. B. die Quarte, dies-, oder jenseit der Grenze liege, oder mit anderen Worten: ob die Grenze dies-, oder jenseit dieses oder jenes, mehr oder weniger dis- oder
(§ 103.) consonirenden Intervalles abzustecken sei. (§ 103.)

C.) Wieder andere Theoristen suchen den Eintheil- und Unterscheidegrund von Con- und Dissonanzen in der Nothwendigkeit der Vorbereitung und Auflösung der Letzteren; und so findet man in angesehenen Lehrbüchern die Begriffbestimmung: Dissonanz sei ein Intervall, welches vorbereitet und aufgelöset werden müsse: (z. B. unt. and. Kollman, *A practical guide to Thorough-Bass, Chapter I, § 10: A consonance.. is an interval, that may be doubled, and does not require a limited progression or resolution. And a Dissonance is an interval, that ought not to be doubled, and requires a certain progression, called its resolution.* Zu teutsch: Eine Consonanz ist ein Intervall welches verdoppelt werden kann und keine beschränkte Fortschreitung oder Auflösung erfodert. Und eine Dissonanz ist ein Intervall welches nicht verdoppelt werden soll und eine gewisse Fortschreitung erfodert welche seine Auflösung genannt wird. — !) — Ich will nicht Viel daraus machen, dass hier die Behandlungsart, welche die Sache erfodert, als Definition derselben verzollt wird, grade als wollte Einer etwa einen Katharr so definiren: er sei ein Uebel welches aufgelöst werden müsse. — Allein, wenn man auch darüber hinausgehen, und die Sache blos von der practischen Seite betrachten, blos nach der materiellen Wahrheit der dabei zum Grunde gelegten Voraussetzungen fragen will, so findet man diese theils an sich falsch, theils unrichtig aufgefasst, und deshalb die in der Definition angegebenen Merkmale 1.) theils unwahr, theils 2.) nicht unterscheidend.

1.) Dass alle Dissonanzen vorbereitet werden müssen, ist nicht wahr. Die Nothwendigkeit der Vorbereitung ist nicht allen Dissonanzen gemein, folglich als Merkmal in der Begriffbestimmung unwahr. Freilich können manche Dissonanzen gar nicht, manche andere nicht leicht, frei eintreten: allein wieder andere, und zwar sehr viele, hört man überall unvorbereitet eintreten. Ohne hier eine vollständige Erörterung dieser Wahrheit zu liefern, erinnere ich nur

a.) an die, wenigstens heut zu Tage nicht leicht mehr bezweifelte Eintrittfreiheit der Septime der Dominantharmonie, worüber in der alsbald folgenden Lehre von der Vor-
(§ 103.) bereitung das Nähere, —

Digitized by Google

b.) an die ebendaselbst erwähnte freie Einführung mancher Nebenseptimen, —

c.) an durchgehende oder Wechselnoten, welche ja doch wohl nicht Consonanzen, folglich Dissonanzen sind, (wozu sie denn auch namentlich Kirnberger, K. d. r. S., 1. B., 11 Abschn., bei II, S. 213 u. f., ausdrücklich rechnet.)

Alle diese, keiner Vorbereitung bedürfenden Töne wären, der befraglichen Definition zufolge, keine Dissonanzen, folglich Consonanzen —!

Wenn hiernach die Unfreiheit des Eintrittes nicht mit Wahrheit als Merkmal in die Definition des Begriffes aufgenommen werden kann, so ist es auch

2.) freilich wahr, dass Dissonanzen aufgelöst werden müssen, oder eigentlicher, dass sie in gewissen Fällen an eine gewisse bestimmte Fortschreitung gebunden sind; allein es ist dies kein unterscheidendes Merkmal, indem bekanntlich auch manche consonirende Töne keine freie Fortschreitung haben, z. B. das Subsemitonium als Terz der Hauptvierklangharmonie, u. a. m.

So erscheint also auch die auf die Nothwendigkeit der Vorbereitung und Auflösung gegründete Unterscheidung von Con- und Dissonanzen unbündig, und die sich darauf beziehende Definition theils zu enge, theils zu weit. — Und nach diesem Allen zeigt sich die ganze Classification der Zusammenklänge in con- und dissonirende, nirgend in der Natur und Wesenheit der Sache gegründet, und insbesondere ist durch die letztere Betrachtung, *C.)* bis hierher, auch zugleich

II.) der practische Nutzen dieser Unterscheidung gewürdiget. Denn wozu dient die Classification der Töne in con- und dissonirende, wenn sich, wie wir schon vorstehend bei *C.)* angeführt, keine, für die eine oder die andere ganze Klasse und nur für sie, geltende Regel aufstellen lässt, wenn die Regeln von Vorbereitung und Auflösung, welche man für die Klasse der Dissonanzen aufstellt, theils nicht von allen Dissonanzen, und theils nicht von Dissonanzen allein, sondern auch von Consonanzen gelten? ja, wenn sich nicht einmal eine bündige Definition und Abgrenzung von Con- und Dissonanz aufstellen lässt! Es ist vielmehr nach diesem Allem offenbar, dass das Dis- und Consonanzenwesen in unsere Kunsttheorie unendlich mehr Verwirrung und nichtigen Streit, als Nutzen bringt.

Ja, beim rechten Lichte betrachtet — worauf reducirt sich denn der Gebrauch, den Andere, die Bekenner jener Lehre, selbst, davon machen? Darauf, dass sie die Regel aufstellen können: Alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden, ausgenommen die, welche nicht vorbereitet zu werden brauchen. — (S. z. B. Marpurg's Generalb. II. 2 Abschn. 5. Abs. S. 151 u. f.) Das heisst also: Alle Dissonanzen, welche vorbereitet werden müssen, müssen vorbereitet werden. — Oder, um mich Marpurg's eigener Worte zu bedienen: „Die Dissonanzen „kommen in zwei Fällen unvorbereitet zum Vorscheine.

„*α.*) wenn man eine Dissonanz in die andere auflöset.

„*β*) wenn man gerade weg aus einer Consonanz in eine „Dissonanz gehet."

Digitized by Google

Da nun aber vor jeder Dissonanz allemal entweder eine andere Dissonanz, oder eine Consonanz vorhergeht, und in beiden Fällen die Dissonanz unvorbereitet zum Vorscheine kommen darf, so heisst dies ja gradezu, sie dürfe in allen Fällen unvorbereitet erscheinen, — was ich durchaus nicht behaupten mögte.

(§ 102.) Schliesslich auch noch ein Wort über die einschränkende Fassung des § 102. — Es ist ordentlich unbegreiflich, wie die Tonlehrer auf die wunderliche Idee gerathen mögten, eine Eintheilung der Intervalle in con-, und dissonirende, nach Tonentfernungen, namentlich nach dem Intervalle, welches ein Ton gegen den jeweiligen Basston bildet, und mithin nach den Ziffern, womit sie im Generalbasse bezeichnet werden, (§ 99, Anm.) aufzustellen. (Vergl. d. Anm. z. § 99.) Es ist unverantwortlich, wie arge Verwirrung sie dadurch in die Theorie gebracht, wie viel unnöthigen Schweiss sie sich und Anderen ausgepresst haben; und dagegen ordentlich komisch anzusehen, wie erbittert sie oft gegeneinander streiten, ob dieses oder jenes Intervall dissonire, oder consonire. — Wären sie sich dessen, worüber sie streiten, klar bewusst, so hätten Controversen solchen Schlages gar nicht, wenigstens so, wie sie geführt wurden, nicht entstehen können, und z. B. die berüchtigte nichtswürdige und Inhaltlose, selbst heut zu Tage noch nicht ganz ausgestorbene Controverse über das Con-, oder Dissoniren der Quarte, hätte sich von selber aufgelöst, in die einfache Bemerkung, dass freilich jeder Ton dissonirt, welcher vom Grundton an gerechnet der vierte ist, dass aber nicht jede im Generalbasse mit 4 angezeigte Note, (§ 99, Anm.) nicht jeder vierte Ton vom Basstone, (Vergl. d. Anm. zum § 99.) darum auch der vierte vom Grundtone ist, und bald eine Con-, bald eine Dissonanz sein kann. So aber, wo die gelehrten Streiter immer nur auf die Generalbass-Ziffern sahen, konnte freilich Jeder seinem Gegner leicht einen Fall aufweisen, wo eine mit 4 bezifferte Note eine Consonanz, oder wo sie eine 138. Dissonanz war; und daraus, dass z. B. in Fig. 138 die 4 und 6 Dissonanzen sind, konnte man einen allgemeinen Beweis schöpfen wollen, der Quartsextaccord sei ein dissonirender Accord, und ein Albrechtsberger konnte, (Anw. z. Comp., 2. Kap.) ohne Zweifel mit recht frommer Ueberzeugung, schreiben: „Einige Tonlehrer zählen die reine Quarte mit der „kleinen oder grossen Sexte, und reinen Octave begleitet, dess„wegen unter die Consonanzen, weil sie von der zweiten Ver„kehrung eines vollkommenen Accordes herstammt; einige dess„wegen, weil sie im vollkommenen Accorde oben liegt, z. B. „[c e g e]. Man nenne sie nach Belieben! in meinen Ohren „bleibt sie immer eine Dissonanz. Es gäbe der Ursachen mehr „als eine, dieses zu behaupten." — !

Selbst diejenigen Theoristen, welche verständig genug sind, einzusehen, dass eine Quarte bald eine Con-, bald eine Dissonanz sein kann, verwirren sich doch in ganz wunderlichen Bestimmungen, wenn sie angeben wollen, wann sie denn als consonirend, wann als dissonirend zu betrachten sei. So lehrt

Digitized by Google

z. B. Kirnberger (K. d. r. S., I. B., 4. Abschnitt, S. 84.) vom consonirenden Quartsexten-Accorde: „Man kann diesem Accord „die kleine Terz beyfügen, welche die kleine Septime seines „Grundtones ist, die zum Dreyklange gesetzet werden kann, „wenn der Bass alsdann vier Töne über sich im Dreyklang „steiget, wie hier (Fig. 139 *l*, *k*) bey * zu sehen ist." — Wer 139 *l*, *k*.
sieht nun aber nicht, dass dies Kennzeichen — auch abgesehen von seiner Richtigkeit oder Unrichtigkeit — schon an sich selbst kein Kennzeichen ist, indem es immer erst die Frage übrig lässt: Wann kann denn aber dem Quartsextaccord eine kleine Terz beigefügt werden? — und soll die Antwort etwa heissen: es kann geschehen, wenn der Quartsextaccord nicht dissonirend ist — ? — Für's Andere ist das Kennzeichen auch unwahr und trügerisch: denn es ist zwar freilich wahr, dass jeder Quartsextaccord, welcher durch Beifügung der eigentlichen Septime erst in einen dissonirenden Terzquartsextaccord verwandelt werden kann, ein consonirender Quartsextaccord ist: höchst unwahr aber ist es, dass jeder consonirende Quartsextaccord solche Hinzufügung ertrage. Man versuche es nur z. B. bei Fig. 139 *l*, *m*. *l*, *m*.

Auch hier sieht man wieder recht deutlich, wie Kirnberger, weil er in Fig. 139 *i* einen consonirenden Quartsextaccord entdeckte, welcher sich durch Beifügung der kleinen Terz vom Basston in einen dissonirenden Terzquartaccord verwandeln liess, alsbald den vorlauten Lehrsatz aussprach: Man kann dem consonirenden Quartsextaccorde die kleine Terz beifügen! — und die Möglichkeit solcher Hinzufügung sogar als Kennzeichen des Consonirens aufstellte! *i*.

„Ein anderes Kennzeichen" des consonirenden Quartsextenaccordes, fährt Kirnberger fort, „ist dieses, dass man „darin die Quinte nicht anstatt der Sexte nehmen kann, wel„ches aber bey dem dissonirenden Quart-Sexten-Accord angeht. „Beydes wird durch nachstehende Beyspiele (Fig. 140) deut- 140.
„lich. — Bey α gieng es auf keinerley Weise an, die Quinte „des Basses zur Quarte oder Sexte zu nehmen, wie hingegen „bey β, wo die Quarte nur ein Vorhalt und dissonirend ist, „geschieht." — Auch hier hatte Kirnberger bemerkt, dass im Accorde bei *k*, welchen er für einen dissonirenden Quartsextaccord hält, statt der Sexte $\bar{e}$, die Quinte $\bar{d}$ gesetzt werden konnte, wie bei *l*: (wodurch aber freilich ein ganz anderer Accord, nämlich $\mathfrak{G}^7$, mit $\bar{c}$ Vorhalt vor der Terz $\bar{h}$ entsteht); und alsbald sprach er es als Grundsatz und Kennzeichen aus: Im dissonirenden Quartsextaccorde kann die Quinte statt der Sexte gesetzt werden, im consonirenden aber nicht. — Wer sieht nicht, dass es um dieses Kennzeichen sogar noch übler steht, als um das zuersterwähnte. *k*. *l*.

Auf das angebliche Dissoniren des Quartsextaccordes bei *k* komme ich übrigens, bei Gelegenheit der Lehre vom Erscheinen der tonischen Harmonie in Quartsextenlage, noch einmal zurück (§ 207.) *k*. (§ 207.)

Digitized by Google

VI.) *Vorbereitung.*

A.) *Ueberhaupt.*

§ 104.

Es war uns schon bei Durchgehung der Grundharmonieen und ihrer Umgestaltungen aufgefallen, dass gewisse Töne, und zwar namentlich manche Dissonanzen, dem Gehöre merklich rauh und fast unangenehm auffielen: z. B. Nebenseptimen, vorzüglich die grosse (§ 53), die None bei miterklingendem Grundtone (§ 78), u. a. m. Wir fanden aber auch, dass solche Zusammenklänge, je nachdem sie angebracht waren, doch auch wieder ganz und gar nicht übel klangen, und dass z. B. die Nebenvierklänge F^7 und e^7 in der Art, wie sie in Fig. 146*i* angebracht und behandelt sind, dem Ohre nicht mehr anstössig sind.

(§ 53.) (§ 78.) 146*i*.

Man sieht daraus, dass es eine Art giebt, das Ohr, durch eine eigene vorsichtige Behandlung solcher Töne, gleichsam zu versöhnen, oder, wenn ich so sagen darf, sie dem Gehöre auf gute Art beizubringen. — Untersuchen wir näher, worin solche eigene Behandlung eigentlich besteht, so finden wir sie darin, dass man der Stimme, welche solchen Ton angeben soll, eben diesen Ton schon bei der unmittelbar vorhergehenden Harmonie in den Mund legt.

Dies Vorherhörenlassen des Tones nennt man: **den Ton vorbereiten**, oder, sofern der vorzubereitende Ton ein dissonirender, eine Dissonanz ist: **die Dissonanz vorbereiten**. — Eigentlicher zu reden ist es nicht sowohl eine Vorbereitung des Tones, als ein Vorbereiten **des Gehöres** auf denselben.

Digitized by Google

Der Ton selbst, so lang er vorbereitend erklingt, heisst Vorbereitungs-Ton, oder kurzweg die Vorbereitung.

Den Augenblick, wo der Zusammenklang, auf den das Gehör vorbereitet worden, eintritt, wo die Harmonie, in welcher der Ton sonst herbe klingen würde, angeschlagen wird, nennt man den Anschlag.

In Fig. 146*i* heisst das erste $\bar{e}$ die Vorbereitung; im folgenden Takte aber tritt der Anschlag ein, und nun ist das $\bar{e}$ dissonirend. 146*i*.

B.) *Welche Töne bedürfen der Vorbereitung?*

§ 105.

1.) Manche Septimen.

Aus dem angegebenen Zwecke der Vorbereitung ergiebt sich, dass nur diejenigen Töne einer solchen bedürfen, deren Auftreten dem Gehöre hart und rauh klingt; und je mehr, oder weniger dies Letztere der Fall ist, desto mehr, oder weniger ist auch eine Vorbereitung derselben nöthig. Hieraus muss sich die Beantwortung der Frage: welche Töne einer Vorbereitung bedürfen? von selbst ergeben.

Was nämlich zuerst die Septimen, und zwar

a.) die grosse Septime betrifft, so ist deren jedesmalige Vorbereitung ziemlich unbedingt nothwendig; denn nicht leicht wüsste ich mir einen Fall zu denken, wo das unvorbereitete Einführen eines grossen Vierklanges das Gehör nicht beleidigte.

b.) Andere Nebenseptimen hingegen duldet unser Gehör nicht selten auch unvorbereitet, und

Digitized by Google

findet Gefallen daran. Einige Beispiele, von den ge-
141 - 145. diegensten Tonsetzern, enthalten die Fig. 141 bis 145.

Insbesondere bedarf die Septime des Vierklanges mit erhöheter Terz, durchaus keiner Vorbereitung,
8. wie die Beispiele der Notentafel 8 hinlänglich zeigen.

c.) Vollends die Hauptseptime bedarf überall keiner Vorbereitung, wie, unter vielen anderen, überall
144 *i* - *m*. vorkommenden Beispielen, auch aus den Fig. 144 *i* - *m* zu ersehen ist.

§ 106.

2.) Manche harmoniefremde Töne.

Wir haben ferner bemerkt, dass auch manche harmoniefremde Töne dem Gehöre zuweilen herbe klangen. Namentlich bemerkten wir dies auch von der selbständig beigefügten None, wenn
(§ 77.) der Grundton selber mitgehört wird. (§ 77.)

Diese Härte der None kann nun ebenfalls durch die Vorbereitung derselben gemildert werden, wie dies in
103. Fig. 103, T. 1, 2, 4, 5 geschehen ist.

Dass jedoch auch diese Vorbereitung nicht unbedingt nothwendig ist, beweisen schon eben dort der
104 - 109. 3te, und der 6te Takt: so wie die Fig. 104 bis 109, wo überall die beigefügte None, bei mitklingendem Grundtone, zum Theil sehr ausdruckvoll, unvorbereitet eintritt.

In wiefern, in Ansehung anderer harmoniefremder Töne, eine Vorbereitung nöthig, oder nützlich ist, werden wir bei der näheren Erörterung der
(§ 418.) Lehre von solchen Tönen erwähnt finden. (§ 418 u. figg.)

Man kann diejenigen Töne, welche keiner Vorbereitung bedürfen, welche ohne Vorbereitung, oder, wie man es zu nennen pflegt, frei eintreten kön-

Digitized by Google

nen, **frei in Ansehung des Eintrittes**, diejenigen aber, deren Auftreten einer Vorbereitung bedarf, in ähnlicher Beziehung **unfrei** nennen.

§ 107.

Da, dem Vorstehenden zufolge, die Töne, welchen eine Vorbereitung nöthig oder nützlich ist, entweder **Septimen**, oder **harmoniefremde Töne**, mithin allemal Dissonanzen sind, so kann man sagen, nur **dissonirende Töne** seien in Ansehung des Eintrittes unfrei, und einer Vorbereitung bedürftig.

Nicht aber lässt sich, umgekehrt, sagen, jede Dissonanz müsse vorbereitet werden, denn davon haben wir das Gegentheil schon in den §§ 105 u. 106 genugsam gesehen, und werden es bei der Lehre von durchgehenden Tönen noch häufiger finden. (§ 105, 106.)

Ja, wir werden sogar in der Folge Etwas kennen lernen, was einer **Vorbereitung consonirender Töne** nicht ganz unähnlich sieht. (§ 241, zu 3.) (§ 241, zu 3.)

Anmerkung.

Die Theoristen haben die Regel aufgestellt: **Alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden.**

Auch diese Regel ist offenbar auf dieselbe Weise entstanden, wie mehre schon in früheren Anmerkungen berührte. Man bemerkte, dass mehre Töne aus der Klasse, welche man Dissonanzen nannte, einer Vorbereitung bedürfen: und gleich hatte man die Regel fertig: Alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden.

Dass diese Regel falsch ist, geht schon aus den vorstehend (§ 105, *b.* u. *c.*) zahlreich angeführten Beispielen hinreichend und handgreiflich hervor; und nur mit Wenigem will ich auf Einiges besonders aufmerksam machen. (§ 105.)

Was zuerst **die Hauptseptime** angeht, so bezweifelt eigentlich kein Mensch mehr, dass dieselbe überall und in jedem Style frei eintreten kann. Dessen ungeachtet bleibt in den Theorieen der Lehrsatz ordentlich stereotypisch aufgestellt: „Alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden"; und weil solcher Lehrsatz nun einmal dasteht, und weil die Hauptseptime einmal den Namen Dissonanz trägt, so muss sie sich denn auch unter die vorbereitungsbedürftigen Intervalle rechnen lassen. Mögen dann einem solchen Theoretiker auch noch so viele Beispiele vorkommen, wo eine Hauptseptime, ohne den geringsten Uebelstand, frei eintritt, so hat er, aus Scheu vor der einmal aufgestellten Regel, — dem Gebilde seiner eigenen Hände, — doch nicht das

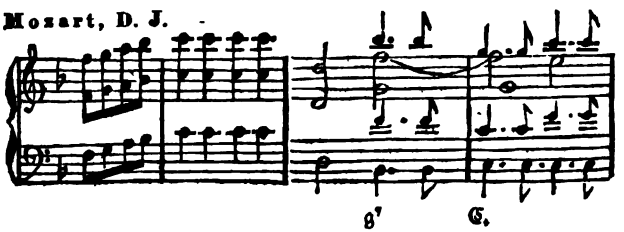
Digitized by Google

Herz, solche Freiheit auszusprechen, sondern krümmt und windet und dreht sich lieber so lang, bis er wieder so eine elliptische oder katachrestische Vorbereitung heraus, oder vielmehr hinein gefunden hat, d. h. eine Auflösung, bei welcher die Auflösung — unterbleibt (S. Türk's Anw. z. Generalbasssp., § 47 —) oder etwa eine Vorbereitung des consonirenden *termini* der Dissonanz. (!) So findet z. B. Kirnberger, in s. K. d. r. S. (I. Bd., 3. Abschn., S. 32, 4. Abschn., S. 65, und 5. Abschn., S. 89) in den oben
144 *i*, *k*, *l*. angeführten Figuren 144 *i*, *k*, *l*, eine Vorbereitung der Septime $\bar{f}$ in dem vorherliegenden $\bar{g}$ oder g, — eine Vorbereitung, welche allen, von allen Theoristen aufgestellten Begriffen und Regeln von der Vorbereitung, strack zuwiderliefe, wo das dissonirende $\bar{f}$ auf dem leichten Takttheile, und zwar gleich als dissonirend, und mithin nicht vorbereitet, eintritt, und auf dem schweren sich auflöset! —

Wie viel vernünftiger wäre es daher, statt solcher elenden, mühevollen Behelfe und Ausflüchte, lieber offen zu bekennen, dass die Regel, „alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden", unrichtig ist.

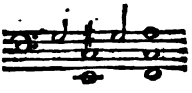
Man erwidere mir auch nicht die verbrauchte Phrase: das Gebot der Vorbereitung aller Septimen gelte für den strengen Styl, für den freien aber die Lizenz des freien Eintrittes. — Nachdem ich mich über die technische Unterscheidung der Style einmal
(§ 95, Anm.) ausgesprochen (Anm. zu § 95), glaube ich, auf Einwendungen dieser Gattung nicht noch mal antworten zu müssen. (Vergl.
(§ 483, Anm.) Anm. z. § 483.)

Dass eben so, wie die Hauptseptime, auch manche Nebenseptimen ohne Uebelstand frei eintreten können, ist aus den
(§ 103.) bereits im § 103. angeführten Beispielen ersichtlich. Oder ist etwa nachstehendes Beispiel ebenfalls fehlerhaft, weil das $\bar{f}$, die Septime von g^7 unvorbereitet auftritt?



104-109. Ein Gleiches zeigt sich auch in Ansehung harmoniefremder Töne. Als Beispiel deute ich nur auf die Figuren 104 bis 109, woselbst Nonen, selbst bei miterklingendem Grundtone, und zum Theil selbst in Werken sogenannten strengen, ja Kirchenstyles, frei eintreten; so wie es denn auch noch Niemanden eingefallen ist, durchgehende, oder sogenannte Wechselnoten, welche doch wahrlich nicht consonirende, sondern dissonirende Töne sind, in irgend einem Styl anstössig zu finden. — Eben so unverfänglich ist gewiss auch das unvorbereitete Erscheinen der übermässigen Quinte in folgendem Beispiele, u. a. m.

Digitized by Google



Wenn endlich die Tonlehrer die Nothwendigkeit der Vorbereitung nicht nur von jeder wirklichen Septime, sondern überhaupt von jeder Note aussprechen, welche im Generalbasse mit 7 bezeichnet wird, d. h. von jeder, welche nun eben auf der siebenten Stufe, vom Basston an gezählt, steht, so ist auch dieser, so unverständig ausgesprochene Lehrsatz, leicht durch das erste beste Beispiel, z. B.

148.)

148.

und hundert andere, zu widerlegen, woselbst es keinem Vernünftigen einfallen wird, die Septime $\frac{7}{c}$ vorzubereiten. (Vergl. d. Anm. z. §§ 99 u. 103.) (§§ 99, 103, Anm.)

C.) *Vollkommene, unvollkommene Vorbereitung.*

§ 108.

Die Vorbereitung ist bald mehr, bald minder vollkommen. Vollkommen ist sie, wenn sie

a.) **in der nämlichen Tonhöhe,**

b.) **in derselben Stimme,**

c.) **gebunden,**

d.) **hinlänglich lang,**

e.) **durch einen harmonisch geltenden Ton, und**

f.) **auf leichter Zeit geschieht.**

Wir wollen diese Erfordernisse der Reihe nach näher durchgehen, jedoch hier nur erst in Beziehung auf die Vorbereitung der Septimen, indem wir bei der Lehre von harmoniefremden Tönen auch die von deren Vorbereitung eigens behandeln werden. (§ 115 u. figg.) (§ 115.)

Digitized by Google

§ 109.

1.) Vorbereitungsweise der Septimen.

a.) Die Vorbereitungsnote muss in derselben Tonhöhe oder Octave gelegen haben, in welcher der Ton dissonirend auftritt, wie dies in der Fig. 146 *i* der Fall ist. Eine Vorbereitung, bei welcher dies anders wäre, würde wenigstens eine nur sehr unvollkommene Vorbereitung heissen können, wie z. B. bei *k*, woselbst die eigentliche grosse Septime $\bar{c}$ nicht in eben dieser Lage, nicht in der zweigestrichenen Octave, sondern in der dreigestrichenen vorbereitet ist, wo also nicht eben das $\bar{c}$, welches hernach als grosse Septime gehört wird, vorhergelegen hat, sondern das höhere $\bar{\bar{c}}$. — Eben solche Unvollkommenheit findet sich auch im folgenden Takte, wo zwar $\bar{d}$, aber nicht $\bar{\bar{d}}$ vorherlag. (Vergl. auch *m*.)

146 *i*. *k*. *m*.

§ 110.

b.) Die Vorbereitung soll durch die nämliche Stimme geschehen, oder mit anderen Worten: die Vorbereitungsnote muss in derselben Stimme gelegen haben, welche, bei'm Eintreten der folgenden Harmonie, die Dissonanz angeben soll. Eine Vorbereitung, wobei die Vorbereitungsnote von einer anderen Stimme angegeben würde, wie bei 146 *l*, wo, bevor $\bar{c}$ als eigentliche Septime in der Oberstimme gehört wird, zwar eben dies $\bar{c}$ schon in der zweiten gehört worden, aber doch immer nicht in eben der, aus deren Munde es hernach als Septime erklingt — eine Vorbereitung wie diese, oder wie bei *m*, wäre wenigstens gewiss minder vollkommen als die bei *i*.

146 *l*. *m* *i*.

§ 111.

c.) Die Vorbereitung äussert ihre lindernde Wirkung erst dann in vollem Mase, wenn der dissonirende

Digitized by Google

Ton in dem Augenblicke, wo er dissonirend wird, nicht selber erst von Neuem, und somit nicht zugleich mit den Intervallen der neu auftretenden Harmonie, angeschlagen, sondern vielmehr nur **fortgehalten**, oder, wie man es nennt, an den vorbereitenden Ton **gebunden** wird, wie bei 146 *i*; welches bald, wie hier, durch Aneinanderbinden zweier gleichnamigen Noten mittels eines Bindebogens geschieht, bald auch unter anderen Notengestaltungen. (Vergl. § 114.) 146 *i*. (§ 114.)

Solche gebunden aufgeführte Töne werden häufig kurzweg **Bindungen**, oder **Ligaturen** genannt; und von einem Tonstücke, in welchem alle Dissonanzen mittels Bindungen vorbereitet sind, pflegt man dann zu sagen: es sei im — **gebundenen Style** geschrieben.

Man findet indessen häufig auch Vorbereitungen, welche **nicht** gebunden geschehen. Bei 146 *n* ist die Septime von ihrer Vorbereitung sogar durch Pausen getrennt. 146 *n*.

Auch in Singstimmen werden vorbereitete Töne nicht selten ungebunden aufgeführt, wenn es nöthig wird, auf dem Anschlage eine neue Sylbe aussprechen zu lassen, z. B. bei *o*. *o*.

§ 112.

d.) **Die Vorbereitung muss**, um ihre ganze Wirkung zu erreichen, auch **lang genug dauern**; der vorbereitende Ton muss, wie man es zu nennen pflegt, **lang genug vorher gelegen haben**, weil eine Note von nur sehr kurzer Dauer das Gehör, natürlicher Weise, nicht eben so vollkommen vorbereiten kann, als eine länger anhaltende. Man nimmt gewöhnlich an, die Vorbereitung solle eben so lang sein, als der Anschlag, wie in 146 bei *i*, u. a. m. 146 *i*.

Digitized by Google

Dass jedoch auch sehr kurze Vorbereitungstöne die Härte des Anschlages schon mildern, beweiset unter
146 *p.* Anderen Fig. 146 *p*, worin das ē der Oberstimme, ob-
gleich nur durch eine kurze Achtelnote vorbereitet,
q. doch schon weit weniger hart anstösst als bei *q*.

§ 113.

e.) In allen angeführten Beispielen ist die Vorbereitungsnote allemal ein harmonisch geltender Ton. Eine Vorbereitung einer Septime durch einen harmoniefremden Ton kann, der Natur der Sache nach, gar nicht wohl gedacht werden, und eben darum auch keine durch eine Dissonanz; es wäre denn etwa so, wie
147 *i.* in der Fig. 147 *i*, wo die Hauptseptime als None vorher-
k. gelegen hat, — oder bei *k* die Nebenseptime.

Wenn aber unsere Tonlehrer als allgemeine Regel aufstellen: eine Dissonanz könne überhaupt nur durch eine Consonanz vorbereitet werden, so lehren sie etwas gradezu Unwahres, wie wir theils an den letztangeführten Beispielen gesehen haben, theils auch in der Lehre von der Vorbereitung der Vorhalte noch häufiger finden
(§ 418.) werden. (§ 418 u. flgg.)

Aus dem Gesagten ergiebt sich übrigens, dass eine Septime in der Regel nur dann vorbereitet werden kann, wenn dem Vierklang eine Harmonie vorhergeht, unter deren Bestandtheilen eben dieser Ton befindlich ist, und dass also ein Vierklang, dessen Septime einer Vorbereitung bedarf, nicht nach einer Harmonie folgen kann, in welcher dieser Ton nicht enthalten ist.

§ 114.

f.) Die Vorbereitung einer Septime ist am befriedigendsten, wenn sie auf leichterer Zeit geschieht als der Anschlag, so dass der Anschlag der Septime

Digitized by Google

auf schwerer Zeit, und also, sofern sie gebunden (§ 111) erscheint, in der Gestalt einer Synkope (§ XCVIII) erfolgt, wie in Fig. 148 *i*. (§ 111.) (§ XCVIII.) 148 *i*.

Was wir hier von leichten, und schweren Takttheilen beobachten, gilt eben so auch von schweren, und leichten Takten und Taktpaaren. (§ LXIX.) So sind z. B. in dem, unter Fig. 148 *k* abgebildeten, achttaktigen Perioden, die Nebenvierklänge in dem vierten Takte, (dem leichteren Theile der ersten Hälfte des Perioden,) vorbereitet. Der solchergestalt vorbereitete Nebenvierklang tritt dann mit dem Anfange des fünften Taktes, (welcher der schwerste der zweiten Hälfte des Perioden ist,) ein; und löst sich mit dem leichteren sechsten Takte auf. (§ LXIX.) 148 *k*.

Weit weniger wird das Gehör befriedigt durch Vorbereitungen, bei welchen das umgekehrte Verhältnis des rhythmischen Gewichtes statt findet, wie z. B. in den Fig. 148 *l* und 149. 148 *l*, 149.

Gradezu verwerflich sind indessen solche Vorbereitungen nicht zu nennen. Denn dass wenigstens die minder herben Septimen auch auf solche Art nicht eben unangenehm klingen, zeigt die Fig. 150; wo die auf dem letzten Takttheile vorkommende Nebenseptime $\bar{c}$, auf schwererer Zeit, nämlich im ersten und zweiten Takttheile, vorbereitet ist, und auf leichter Zeit als Septime erscheint. Ein Gleiches findet man bei 151-153. 150. 151-153.

§ 115.

In manchen Fällen ist es auch sogar an sich selber unthunlich, dies rhythmische Verhältnis zu beobachten: nämlich wenn mehre Vierklänge unmittelbar aufeinander folgen. Denn hier fällt

Digitized by Google

Bei gradem Rhythmus, abwechselnd allemal eine Septime auf schwere, die andere aber auf leichte
154-163. Zeit. Fig. 154 bis 163.

Bei ungrader Zeiteintheilung hingegen, (z. B. wenn man im $^3/_4$-Takte eine Reihe von mehren Vierklängen auf eben so viele Takttheile vertheilt,) fallen sogar allemal zwei auf leichte und nur eine auf
164 *i.* (§ LXVI.) schwere Zeit, Fig. 164 *i*, (Vergl. § LXVI,) welches immer sehr unbefriedigend klingt. Wenn man daher in solchen Taktarten solche Reihen anbringen will, so geschieht es füglicher in der Art, dass man nicht sowohl auf jedem der ungrad gruppirten Takttheile einen
164 *i.* Vierklang anbringt, wie bei *i*, sondern lieber auf jeder
k, *l.* grösseren graden Zeitgruppe, (wie bei *k*, *l*,) oder auf
m. jeder kleineren, (wie bei *m*,) oder dass man die ungraden Zeitgruppen in zwei ungleiche Hälften theilt,
n, *o.* (wie bei *n* oder *o*.)

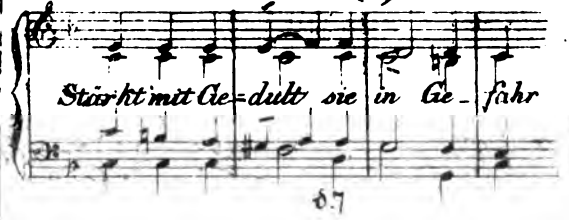
§ 116.

Der Umstand, dass, bei Vertheilung solcher Reihen auf grad oder ungrad gruppirte Zeiten, allemal wenigstens eine, wo nicht zwei, auf leichte Zeit fallen, ist freilich gewissermasen ein Uebelstand; doch lassen sich auch solche Septimenreihen durch zweckmässige Behandlung noch begütigen.

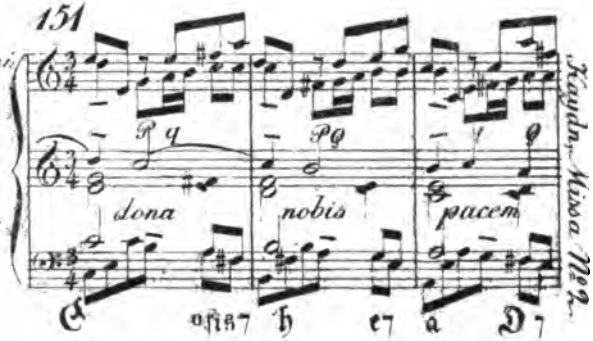
Diese Behandlung besteht für's *Erste* darin, dass man wenigstens die erste Septime der Reihe regelmässig, d. h. auf leichter Zeit vorbereitet, und auf schwerer auftreten lässt, und wo möglich auch die letzte,
154*i*, 155, 156, 157. wie in den Fig. 154*i*, 155, 156, 157. (Das Widerspiel hiervon enthalten die Fig. 154*k*, 158.) In Fig. 160
154*k*, 158. 160. ist zwar nicht der erste Vierklang, aber doch der erste Nebenvierklang, auf leichter Zeit vorbereitet und auf

Digitized by Google

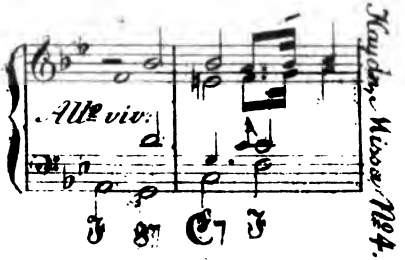
150.



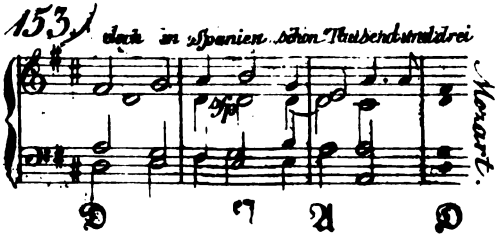
151



152.



153.



Digitized by Google

Digitized by Google

schwerer angeschlagen. In 161 fühlt sich der dritte Takt schwerer als der zweite und vierte. 161.

Das *zweite* Linderungsmittel besteht darin, dass man diejenige Septime, welche das Loos trifft, auf leichte Zeit zu fallen, nicht gern in die Oberstimme, oder sonst in eine vorstechende Stimme legt, sondern lieber in eine Nebenstimme versteckt, wie auch dies bei 154*i*, 156, 158 beobachtet ist, nicht aber in 155, 157, 159, 160, 165. 154*i*, 156, 158; 155, 157, 159, 160, 165.

Endlich suche man, solche Reihen wo möglich so einzurichten, dass nie ein grosser Vierklang auf leichte Zeit zu stehen komme, oder, wenn es ja geschieht, wenigstens auf eine, durch rhythmische Rückung, wie in 164*o*, oder sonst, vorgehobene. 164*o*.

§ 117.

Das Uebelste bei solchen Reihen, bei graden sowohl als ungraden, ist aber, dass zuweilen sogar zwei grosse Vierklänge unmittelbar nach einander folgen; wo dann natürlich nicht beide auf gleich schwere Zeit fallen können, sondern allemal Einer auf leichte Zeit fällt, z. B. 154, Takt 4, Fig. 157, 159, 160, 162, 163, 164. 154, 157, 159, 160, 162, 163, 164.

In solchem Falle sucht man es dann wenigstens so einzurichten, dass von solchen zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden grossen Vierklängen der erste auf schwere Zeit zu stehen komme, wie dies Haydn in den schon angeführten Stellen, Fig. 157 und 160, gethan hat, und versteckt dann bei dem folgenden, welcher nicht ebenfalls auf schwere Zeit fallen kann, die herbe grosse Septime auch gern in eine Neben-, oder Mittelstimme, wie bei Fig. 154*i*. Wie unangenehme Wirkung das Gegentheil thut, zeigt die Fig. 159, wo der herbeste aller Vierklänge zuerst auf einem leichten 157, 160, 154*i*. 159.

Digitized by Google

Takttheile, und dabei auch noch recht auffallend in einer Hauptstimme, auftritt. Dasselbe wird man bei
184 *k.* Fig. 184 *k*, vom 4ten zum 5ten Takte, empfinden.

163 *i.* (Dass in Fig. 163 *i* die zwei nacheinanderfolgenden grossen Vierklänge, deren erster auf leichter Zeit auftritt, und wobei die grosse Septime in der Oberstimme liegt, doch nicht unangenehm klingen, erklärt sich vielleicht auch dadurch, dass man, wie wir späterhin erkennen werden, das $\bar{c}is$ der Oberstimme in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes allenfalls auch als blos
(§ 458.) verlängertes Intervall (§ 458) ansehen könnte,
k, *l.* statt wie bei *k*, wo nicht gar als Vorhalt, wie bei *l*, zwischen dessen Auflösung nur das harmonische Intervall $\bar{f}is$ eingeschoben wäre; aus welchen Gesichtspuncten betrachtet dann die Harmonie dieser Takthälfte gar nicht der grosse Vierklang $\mathfrak{D}^7$, sondern $\mathfrak{D}$ wäre.)

Am allerübelsten wäre es, in einer solchen, auf ungrade Zeiten vertheilten Septenreihe, sogar zwei grosse Septimen nacheinander auf leichten Zeiten anzu-
164 *p.* bringen, wie in der Fig. 164 *p*.

§ 118.

2.) Vorbereitungsweise harmoniefremder Töne.

Die Vorbereitung der harmoniefremden Töne geschieht, im Wesentlichen, ganz auf dieselbe Weise,
102, 103. wie die der Septimen. Vergl. z. B. die Fig. 102, 103. Wir werden davon unter der Rubrike Vorbereitung
(§ 418.) der Vorhalte näher sprechen. (§ 418 u. ff.)

Ende des ersten Bandes

Digitized by Google

Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsetzkunst

von

Gfr. Weber,

des Hessischen Ludewigsordens Ritter erster Classe, Doctor honorarius, Ehrenmitglied der Königl. Schwedischen Akademie in Stockholm, des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, u. s. w.

Dritte,

neuerdings überarbeitete Auflage.

Zweiter Band,

enthaltend

die §§ 119 bis 312, mit Notentafeln 11 bis 32,

und einer Tabelle zum § 155.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen

in MAINZ, PARIS und ANTWERPEN.

1830-1832.

Digitized by Google

Hofbuchdruckerei Theodors v. Zabern in Mainz.

Digitized by Google

Uebersicht

des

Inhalts der vier Bände der Theorie des reinen Satzes.

ERSTER BAND. (§ 1-c, und § 1-118.)

Allgemeine Musiklehre. (§ 1-c.)

Erstes Vorkapitel. Begriff von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst. (§ 1-xi.)

Zweites Vorkapitel. Beschreibung unseres Tonsystemes. (§ xii-xlvi.)

Drittes Vorkapitel. Rhythmik. (§ xlvii-c.)

THEORIE. (§ 1-578.)

Erste Abtheilung. Tonreihen, als solche betrachtet. (§ 1-46.)

Zweite Abtheilung. Harmonieenlehre. (§ 47-118.)

ZWEITER BAND. (§ 119-312.)

Dritte Abtheilung. Tonart. (§ 119-183.)

Vierte Abtheilung. Modulation. (§ 184-225.)

Fünfte Abtheilung. Harmonieenschritte. (§ 226-288.)

Sechste Abtheilung. Modulatorische Gestaltung der Tonstücke. (§ 289-312.)

DRITTER BAND. (§ 313-466.)

Siebente Abtheilung. Auflösung. (§ 313-342.)

Achte Abtheilung. Durchgang. (§ 343-456.)

Neunte Abtheilung. Andere harmoniefremde Töne. (§ 457-466.)

VIERTER BAND. (§ 467-578.)

Zehnte Abtheilung. Springende Stimmenführung. (§ 467-496.)

Eilfte Abtheilung. Parallele Stimmenführung. (§ 497-558.)

Zwölfte Abtheilung. Contrapunctische Uebungen. (§ 559-578.)

Anhang. Antike Tonarten. (§ 579-587.)

Digitized by Google

Besonderes Enhaltverzeichnis
des
ZWEITEN BANDES.

Dritte Abtheilung.
Tonart.
§ 119-183.

I.) *Begriff.* § 119-120.
II.) *Unsere Bezeichnungsart.* § 121.
III.) *Wesentlichste Harmonieen der Tonart.* § 122-126.
IV.) *Tonleiter.* § 127-145.
A.) Harte Normaltonleiter. § 129, 130.
B.) Weiche Normaltonleiter. § 131.
C.) Transponirte harte Leitern. § 132-137.
D.) Transponirte weiche. § 138-140.
E.) Nota characteristica. § 140 1/2.
F.) Chromatische Vorzeichnung. § 141-145.
V.) *Eigenthümliche Harmonieen der Tonart.* § 146-160.
A.) Aufzählung derselben. § 146-150.
B.) Unsere Bezeichnung. § 151-155.
C.) Uebersicht der eigenthümlichen Harmonieen einer jeden Tonart. § 154.
D.) Mehrdeutigkeit des Sitzes. § 155.
E.) Grenzen derselben. § 156-158.
F.) Zusammenstellung der bisher beobachteten zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit der Zusammenklänge. § 159, 160.
VI.) *Verwandtschaft der Tonarten.* § 161-180.
A.) Nächste Verwandte der harten. § 162-168.
B.) — — — weichen. § 169-175.
C.) Verwandte zweiten Grades der harten. § 176, 177.
D.) — — — der weichen. § 178.
E.) Entferntere Verwandtschaften. § 179.
F.) Verwandtschafts-Tabelle. § 180
VII.) *Charakteristik der Tonarten.* § 181-183.
A.) Temperatur. § 182. A.
B.) Klangfarbe. § 182. B, 183.

Vierte Abtheilung.
Modulation.
§ 184-225.

I.) *Begriff.* § 184.
II.) *Leitergleiche, ausweichende Modulation.* 185-189.

Digitized by Google

A.) Ganze, halbe Ausweichung. § 186.
B.) Leitaccord, Leitton. § 187.
C.) Ausweichung in dieses, in jenes Intervall. § 188.
D.) Charakterische Verschiedenheit, und Werth oder Unwerth der leitertreuen, und der ausweichenden Modulation. § 189.
III.) *Stimmung des Gehöres in eine Tonart.* § 190-225.
A.) Erste Stimmung. § 191.
B.) Bleibende Stimmung, Umstimmung. § 192-217.
1.) Grundsatz der Trägheit. § 192-196.
a.) Das Gehör nimmt das Leitereigene gern für Leitereigen. § 193.
b.) Das Leiterfremde aber für das Nächstmögliche. § 194-196.
2.) Stärkere Gründe, welche die Trägheit aufheben. § 197-217.
a.) Besondere Abzeichen einer auftretenden Tonverbindung. § 198-201.
*I.) V^7 mit grosser None. § 199.
*II.) V^7 mit kleiner None. § 200, 201.
*III.) $^{\flat}II^7$ mit erhöhter Terz. § 202.
*IV.) Durchgehende Noten. § 203.
b.) Gewohnheiten des Gehöres. § 204-217.
*I.) Neuer Anfang. § 205.
*II.) Lage einer auftretenden Harmonie. § 206-208.
**A.*) Besonders bekannte. § 207.
*1.) Quartsextenlage.
*2.) Andere bekannte Formeln.
**B.*) Ungewöhnliche Lagen. § 208.
*III.) Gewohnte Modulation. § 209.
*IV.) Halbe Umstimmung. § 210-213.
*V.) Wiederkehr schon gehörter Stellen. § 214-217.
C.) Mehrdeutigkeit der Modulation. § 218-224.
D.) Beispiele zur Uebung. § 225.

Fünfte Abtheilung.

Harmonieenschritte.

§ 226-288.

I.) *Harmonieenschritte überhaupt.* § 226-242.
A.) Aufzählung. § 226-228.
B.) Eintheilung. § 229-232.
1.) Leitergleiche, ausweichende. § 229.
2.) Grösse der Harmonieenschritte. § 230-232.
C.) Sequenzen. § 233-240.
D.) Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der Harmonieenschritte. § 241, 242.
II.) *Leitertreue Harmonieenfolgen.* § 243-271.
A.) Vom leitertreuen Folgen eines Dreiklangs auf den anderen. § 244-250.

Digitized by Google

1.) Secundenschritte. § 245.
2.) Terzenfortschreitungen. § 246.
3.) Quarten- — — § 247.
4.) Quinten- — — § 248.
5.) Sexten- — — § 249.
6.) Septen- — — § 250.

B.) Von den Harmonieenschritten, wo nach einem Dreiklang ein leitergleicher Vierklang folgt. § 251.

C.) Von denen, wo nach einem Vierklang ein leitergleicher Dreiklang folgt: Cadenzen. § 252-268.

1.) Hauptcadenz. § 255-261.
a.) Natürliche Hauptcadenz. § 255.
b.) Trughauptcadenz. § 256-261.
2.) Nebencadenz. § 262-268.
a.) Natürliche Nebencadenz. § 263-265.
b.) Trugnebencadenz. § 266-268.

D.) Von der Folge eines leitergleichen Vierklanges auf den anderen. § 269-271.
1.) Leitertreu vermiedene Hauptcadenzen. § 270.
2.) — — Nebencadenzen. § 270.

III.) *Ausweichende Harmonieenfolgen.* § 272-288.
A.) Aufzählung der Arten. § 273.
B.) Werth oder Unwerth. § 274, 275.
C.) Eintheilung nach dem Leitaccorde. § 276-288.
1.) Ausweichungen durch I oder i. § 278.
2.) Durch die Dominantharmonie der neuen Tonart. § 279-284.
A.) Durch V⁷. § 279-282.
B.) Durch V. § 283, 284.
3.) Ausweichungen durch IV oder iv. § 285, 286.
4.) Durch eine der Nebenharmonieen. § 287, 288.

Sechste Abtheilung.

Modulatorische Gestaltung der Tonstücke im Ganzen.

§ 289-312.

I.) *Toneseinheit überhaupt.* § 289.
II.) *Anfang eines Tonstückes.* § 290-295.
III.) *Modulation im Verlaufe des Stückes.* § 296-302.
IV.) *Endigung.* § 303-312.
A.) Authentische. 303-305.
B.) Plagalische. § 306-308.
C.) Sonstige. § 309, 310.
D.) Werth oder Unwerth dieser verschiedenen Arten. § 311.
E.) Aus welchem Ton ein Stück gehe. § 312.

Digitized by Google

Dritte Abtheilung.

Tonart.

I.) *Begriff.*

§ 119.

Nachdem wir in der zweiten Abtheilung die verschiedenen Harmonieen einzeln kennen gelernt, wollen wir sie jetzt in ihren Beziehungen zu einander betrachten.

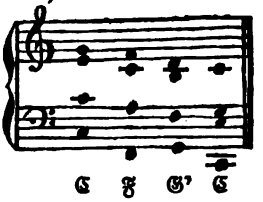
Wenn unser Gehör eine Folge von Tönen und Harmonieen vernimmt, so strebt es, seiner Natur gemäss, unter diesem Manchfaltigen einen inneren Zusammenhang, eine Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunct, zu finden. Denn so, wie in aller Kunst der Kunstsinn eine gewisse Einheit im Manchfaltigen, eine Centralität der manchfaltigen Theile, zu finden begehrt, so auch hier. Das Gehör verlangt überall, einen Ton als Haupt- und Centralton, eine Harmonie als Hauptharmonie zu empfinden, um welche die übrigen sich drehen als Nebendinge um ihre Hauptsache, als um die vorherrschende Harmonie.

Das erste beste Beispiel wird alsbald versinnlichen, was durch obigen, etwas abstract ausgedrückten Satz gemeint sei.

Digitized by Google

Bei'm Anhören des nachstehenden Satzes

165. Fig. 165.)



fühlt jedes musikalische Ohr den Ton c als Centralton, oder, nach dem Sprachgebrauch, als den Ton aus welchem der Satz geht, und den C-Dreiklang als die Hauptharmonie des Satzes.

Insofern nun solchergestalt ein Ton als Haupt- und Centralton, eine Harmonie als Central-Harmonie erscheint, als gemeinschaftlicher Mittelpunct, auf welchen die anderen sich beziehen, so nennt man solche Harmonie: tonische Harmonie, oder tonischen Accord, auch wohl Haupt- oder Principal-Accord, und den Grundton dieser Harmonie: *Tonica*, oder tonische Note, zuweilen auch erste Note, erste Stufe, Prime, oder auch Finalnote, Finalsaite, Principalnote, Hauptton, Hauptnote. Man sagt alsdann, der Satz gehe aus diesem Tone, und nennt solche Herrschaft einer Hauptharmonie über die übrigen: Tonart. Im eben angeführten Beispiele herrscht also die Tonart *C*, es geht aus *C*, der Ton c ist darin *Tonica* oder tonische Note.

Es herrscht aber nicht immer in einem Satze durchgängig nur Eine und dieselbe Tonart, sondern es können abwechselnd auch mehre nach einander auftreten und sich ablösen oder, wie man es nennt, es wird in eine andere Tonart, in einen anderen Ton, ausgewichen. Man findet zuweilen wohl ganze

Digitized by Google

Reihen von Harmonieen, deren jede eine andere Tonart empfinden lässt; allein immer strebt das Gehör, sich jede dieser verschiedenen Harmonieen doch als irgend einer Tonart angehörend zu denken.

§ 120.

Als tonische Harmonie erscheint aber allemal nur entweder ein harter, oder ein weicher Dreiklang.

Da wo ein grosser oder harter Dreiklang als Hauptharmonie erscheint, nennt man die Tonart gross, hart, oder Durtonart, *modus major* oder *durus*; ist es aber ein kleiner oder weicher Dreiklang, so nennt man es kleine, weiche, oder Molltonart, *modus minor* oder *mollis*. Ist die Hauptharmonie z. B. der harte C-Dreiklang, wie im vorigen Beispiele, so heisst die Tonart *C-dur*; ist es aber der weiche a-Dreiklang, so ist es *a-moll*.

Bei den Namen: harte, und weiche Tonart, bilde man sich übrigens nicht ein, die harte habe grade den Charakter von Härte, die weiche aber einen sanften. Es lassen sich vielmehr grade in den sogenannten weichen Tonarten oft die grellsten und herbesten Empfindungen aussprechen, und umgekehrt die grösste Weichheit, Zärte und Lieblichkeit in den sogenannten harten. Es sind eben nur Namen, die keine buchstäbliche Bedeutung haben. Eher liesse sich die weiche Tonart allenfalls dumpf, melancholisch und traurig, die harte aber klar, derb und kräftig nennen; doch auch dies nicht allgemein. Ueberhaupt aber gehört eine solche Charakterisirung nicht hierher.

Nie erscheint ein verminderter Dreiklang als tonisch, und es giebt also keine verminderte Tonart. Eben so wenig kann jemal ein Vierklang als tonisch erscheinen.

Digitized by Google

Anmerkung.

Ich habe im obigen § keine Gründe und Demonstrationen geliefert, warum nur harte, und weiche Dreiklänge als tonisch erscheinen können; weil, meines Erachtens, auch hier, so wie in so manchen anderen Dingen, eine bündige Darlegung nicht, oder wenigstens bis jetzt noch nicht möglich ist.

Sollte ich etwa in Ansehung des verminderten Dreiklanges als Grund anführen, dass derselbe nicht durch die Theilung der Saite entspringt: — aber entspringt denn der weiche aus solcher Theilung? (Vergl. 1. Bd., § X, Anm.) — und doch giebt es eine weiche Tonart. — Sollte ich mir durch die Phrase heraushelfen, die weiche Tonart sei eben eine Nachahmung der harten, — so liesse sich ja, auf gleiche Art, eine verminderte, als Nachahmung der weichen, rechtfertigen; — und umgekehrt entspringt ja doch der Hauptvierklang allerdings aus der Theilung der Saite, u. s. w. (§ X, Anm.)

Ich will durchaus dasjenige, was nun einmal so ist, was sich als tief in der Natur unseres Gehöres und Empfindungsvermögens begründet zeigt, und eben deswegen eines Beweises weder fähig ist, noch bedarf, lieber ohne Scheinbeweis als Axiom annehmen, als eine Gründlichkeit affectiren, welche doch nur Schein und Trug ist und den Leser, der an die Bündigkeit solchen Beweise glaubt, nur betrügen kann.

II.) *Unsere Bezeichnung der Tonarten.*

§ 121.

Wir wollen die harten Tonarten künftig durch grosse lateinische Cursiv-Buchstaben bezeichnen, die weichen aber durch kleine. Der grosse lateinische Buchstab *C* wird also die Tonart *C-dur*, ein kleines *c* aber *c-moll* bedeuten; *F* bedeutet die Tonart *F-dur*, *f* hingegen *f-moll*; *Es* bedeutet *Es-dur*, *es* aber *es-moll*; eben so: *D-*, *E-*, *Ges-*, *As-dur*, und: *d-*, *e-*, *fis-*, *gis-moll*, u. s. w.

Wollte man diese Bezeichnungsweise mehr generalisiren, so könnte man etwa durch *X* oder *Z* eine Durtonart überhaupt vorstellen, eine weiche Tonart überhaupt aber durch *x* oder *z*. (Vergl. 1. B. am Ende des § 52, — und § 153 am Ende.) (§ 52, 153.)

Digitized by Google

III.) *Wesentlichste Harmonieen der Tonart.*

§ 122.

Wodurch das Gehör bestimmt werde, diese oder jene Harmonie als tonische anzunehmen? wodurch ihm das Gefühl dieser oder jener Tonart erweckt werde? lässt sich hier noch nicht mit Bestimmtheit erörtern. Es lässt sich nur im Allgemeinen sagen, dass das Gehör diese oder jene Tonart empfindet, je nachdem es Harmonieen vernimmt, welche, auf irgend eine Art, als dieser oder jener Tonart angehörig erscheinen.

Es sind nämlich einer jeden Tonart nur gewisse Harmonieen angehörig, und diese, die Familie der, einer Tonart eigenen, Harmonieen, nennen wir eigenthümliche Harmonieen der Tonart.

Unter diesen zeigen sich einige als der Tonart vorzüglich befreundet, als mit der tonischen Harmonie einen innigst geschlossenen Bund bildend, als ihre Hauptgrundsäulen; — andere als ihr weniger nahe befreundet.

Jene nennen wir wesentlichste Harmonieen der Tonart, die anderen aber ihre eigenthümlichen Nebenharmonieen, auch leitereigene Nebenaccorde.

Wir wollen nur erst jene aufzählen:

§ 123.

Die wesentlichsten Harmonieen einer Tonart sind:

1. der tonische Accord,

2. und 3. der harte Dreiklang und der Hauptvierklang auf der grossen Quinte der Tonica. Diese zwei letzten Harmonieen sind in jedem Tonstücke, nächst der tonischen, die vorherrschendsten, und man hat beiden

Digitized by Google

den Namen **Dominantenaccord**, oder **Dominantenharmonie** beigelegt, und der Grundnote derselben den Namen **Dominante**. (Vergl. 1. Bd., § 50 und § 74.)

(§ 50, 74.)

4.) Die vierte, einer Tonart vorzüglich eigene Harmonie, ist die des Dreiklanges auf der kleinen Quarte der Tonica, und zwar der **harte** Dreiklang, wenn der tonische ein harter ist, sonst aber der **weiche**. Er heisst **Unterdominantaccord**, und seine Grundnote **Unterdominante**, weil sie die Unterquinte der Tonica ist, so wie die Oberdominante deren Oberquinte.

Wenden wir das Gesagte auf ein Beispiel an. In *C-dur* ist der C-Dreiklang tonische Harmonie; G und G^7 sind die Dominantaccorde; der harte F-Dreiklang aber ist Unterdominantaccord. Die drei wesentlichsten Harmonieen von *C*-dur sind demnach: C, G oder G^7, und F.

In *c*-moll hingegen, wo c tonische Harmonie ist, sind G und G^7 Dominantaccorde, Unterdominantaccord aber ist der weiche f-Dreiklang. Auf gleiche Weise findet man, dass die drei wesentlichsten Harmonieen von *a*-moll, a, E oder E^7, und d sind, u. s. w..

§ 124.

Die im vorstehenden § bezeichneten vier Arten von Harmonieen, nämlich

1.) der tonische Dreiklang,

2.) 3.) { der harte Dreiklang / der Hauptvierklang } auf der Dominante,

4.) der Unterdominantaccord,

oder, (da man gewöhnlich Nr. 2 und 3 nur für Eines zu zählen pflegt:)

Digitized by Google

1.) der tonische Dreiklang,

2.) der Dominanten- { Dreiklang und Hauptvierklang, und

3.) der Unterdominantaccord

gehören jeder Tonart, gleichsam als ihre Hauptbestandtheile, zunächst und am eigensten an. Sie sind die Häupter der Familie, bestimmen ihren Charakter, prägen die Tonart dem Gehör am bestimmtesten ein, und heissen darum mit Recht ihre wesentlichsten Harmonieen.

Man findet sogar ganze Tonstücke, worin gar keine anderen Harmonieen vorkommen, als diese wesentlichsten. Ja, manches Stück beruht gar auf nur zwei Accorden, dem tonischen und dem Dominantaccorde. — Auch mit dem tonischen und dem Unterdominantaccord allein liesse sich ein Tonstück zur Noth bestreiten.

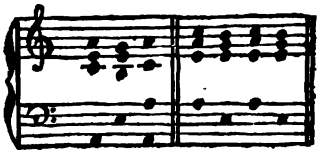
§ 125.

Noch ein Umstand ist bei der Betrachtung der wesentlichsten Harmonieen bemerkenswerth und dem Leser ohne Zweifel schon aufgefallen: die Unterdominantharmonie richtet sich jederzeit nach der tonischen; ist diese hart, so ist es auch jene; ist sie aber weich, so wird auch jene weich. — Mit anderen Worten: zu einem weichen tonischen Dreiklange gesellt sich immer auch ein weicher Unterdominantaccord, zu einem harten aber ein harter. — Ganz anders verhält es sich mit dem Oberdominantaccorde. Dieser ist immer hart, auch wenn der tonische und der Unterdominantaccord weich sind. — Unser Gefühl, die Organisation unseres musikalischen Gehöres, fodern es einmal so, und schwerlich ist der Grund davon nachzuweisen. Genug, so wie sich z. B. in *a*-moll der weiche *c*-Dreiklang hören lässt, erweckt er das Gefühl einer anderen Tonart. Die, aus

Digitized by Google

166 *i*, *k*. den Harmonieen *a* und *c* bestehenden Sätze (Fig. 166 *i* und *k*) sind gewiss nicht *a*-moll; — eher *c*-moll.

Fig. 166 *i*.) *k*.)



Anmerkung.

Auch hier hätte ich vielleicht wohl Erklärungen und Gründe geben sollen; z. B. dass ja sonst die Molltonart kein Subsemitonium haben würde: — allein dann bliebe ja, nach wie vor, nur mit anderen Worten, die erste Frage übrig; warum muss denn jede Tonart ein Subsemitonium haben? — Etwa weil nur die grosse Terz der Dominante schlussfallmässig ist? — Wieder ein gelehrt klingendes Wort! — aber warum ist denn nur die grosse Terz schlussfallmässig? — (Vergl. übrigens die (§ 131, Anm.) Anm. zum § 131.)

§ 126.

Nächst den wesentlichsten Harmonieen einer Tonart, sind derselben auch noch andere eigen, wenn gleich der tonischen Harmonie nicht so innig und nahe verwandt wie die drei wesentlichsten. Wir nannten (§ 122.) sie (§ 122) eigenthümliche Nebenharmonieen der Tonart, oder leitereigene Nebenaccorde, wollen dieselben jedoch hier noch nicht vollständig aufzählen, weil diese Aufzählung hier nur das Gedächtnis beschweren würde. Statt dessen bemerken wir nur erst vorläufig, dass sie alle aus denselben Tönen bestehen, aus welchen die bereits aufgezählten drei wesentlichsten Harmonieen zusammengesetzt sind. Die vollständige Aufzählung aller, einer Tonart eigenen Accorde, (also auch der leitereigenen Nebenaccorde) (§ 146-150.) wird weiter unten (§ 146-150) folgen, und dort das Gedächtnis nicht belästigen.

Digitized by Google

IV.) *Tonleiter.*

§ 127.

Die Töne, aus welchen die wesentlichsten Harmonieen einer Tonart (und mithin, nach § 126, auch die sämmtlichen übrigen, ihr eigenen, Harmonieen) bestehen, nennen wir eigenthümliche Töne der Tonart, und die Reihe derselben: Tonleiter (oder, will man den Begriff recht bestimmt bezeichnen und jede Verwechslung desselben mit jeder sonstigen blosen Reihe von Tönen vermeiden: Tonartleiter,) diatonische Tonleiter, auch wohl schlechtweg die Leiter oder Scale, *scala* der Tonart. (§ 126.)

Da nun die wesentlichsten Harmonieen, z. B. der Tonart *C*-dur:

[c e g], [f a c], [g h d], (§ 123.) (§ 123.)
C, F, G,

aus den Tönen c, d, e, f, g, a und h zusammengesetzt sind, so ist die Tonreihe

c d e f g a h c̄ d̄ ē f̄, u. s. w.

die Tonleiter von *C*-dur;

und eben so bilden die Töne

A H c d e f gis a h c̄, u. s. w.

die Leiter von *a*-moll, weil die wesentlichsten Harmonieen dieser Tonart

[a c e], [e gis h], [d f a], (§ 123.) (§ 123.)
a, E, b,

aus diesen sieben Tönen bestehen.

Die Leiter einer harten Tonart nennt man harte, oder Durtonleiter, die einer Molltonart aber weiche, oder Molltonleiter.

Digitized by Google

Der Beisatz diatonische Leiter dient nur zur Unterscheidung von gewissen Tonreihen, welche den Namen Tonleiter usurpiren: der chromatischen, und enharmonischen sogenannten Tonleiter, und dem Dinge, was man chromatisch-enharmonische Tonleiter nennt. (Vergl. 3. Bd., § 369, auch die Anmerkung zum § XVII des 1. Bdes.)

(§ 369.)
(§ XVII, Anm.)

§ 128.

Die Tonleiter besteht, wie man sieht, aus sieben Tönen oder Tonstufen, welche man von der Tonica aufwärts zählt, indem man diese ersten Ton, oder erste Stufe nennt, den Ton über der Tonica aber zweiten Ton, oder zweite Stufe, und so fort: dritte (auch Mediante genannt; Vergl. § 50,) — vierte (auch Unterdominante genannt, § 125,) — fünfte (auch Dominante,) — sechste Stufe (auch Untermediante,) — siebente (auch der Unterhalbeton, *Subsemitonium*, weil von diesem bis zum achten Ton eine kleine Tonstufe, ein sogenannter halber Ton ist, — auch *subsemitonium modi*, *subsemitonium octavae*, oder kurzweg blos *semitonium*, — häufig auch Leitton, tonbezeichnende oder charakteristische Note, (§ 140* u. 140**,) *septima characteristica*, *chorda elegans*, *note sensible* u. dgl.

(§ 50.)
(§ 125.)
(§ 140*, § 140**.)

Der Name Unterhalbeton ist übrigens unrichtig, denn h-c̄ ist kein halber Ton, keine halbe Tonstufe, sondern eine kleine. (§ XXXVIII.) — Auch die Benennungen: tonbezeichnende oder charakteristische Stufe, Leitton u. a. m., sind nicht angemessen, indem oft auch andere Töne charakteristisch, tonbezeichnend, oder Leittöne sind, und, umgekehrt, nicht jedes Subsemitonium Leitton ist, wie wir Beides in der Folge (§ 140*, 140** und 187) finden werden.

(§XXXVIII.)
(§ 140*, 140**, 187.)

Digitized by Google

Alle Töne, welche nicht zur Leiter der eben herrschenden Tonart gehören, heissen leiterfremde Töne, und im Gegensatze derselben nennt man die, der Tonart eigenthümlichen, auch leitereigene.

Aus gleichem Grunde sagt man von allen Harmonieen, welche aus leitereigenen Tönen einer Tonart zusammengesetzt sind, sie seien ihrer Tonleiter eigen, oder leitereigen; jede Harmonie hingegen, worin ein, oder mehre leiterfremde Töne vorkommen, kann eine leiterfremde Harmonie heissen.

A.) *Harte Normaltonleiter.*

§ 129.

Ein jeder Ton einer Durtonleiter, z. B. von *C*-dur, ist, wie man sieht, von seinem Nachbar entweder um eine kleine, oder um eine grosse Stufe entfernt:

c d e f g a h c̄

Gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein.

Und zwar ist die Stufe vom ersten Tone zum zweiten gross, die folgende ebenfalls; der Schritt von der dritten zur vierten aber beträgt nur eine kleine Stufe. Gross sind dann wieder die Schritte vom vierten Tone zum fünften, vom fünften zum sechsten, und von diesem zum siebenten. Von diesem letzteren zum achten, oder zur Octave des ersten, ist der Schritt wieder klein. (Vergl. 1. B., § XXXVI, bei a.) (§ XXXVI.)

§ 130.

Diese Wechselfolge von grossen und kleinen Stufen ist nun aber, wie man wohl schon unerinnert bemerkt hat, grade dieselbe, wie die langen Claviertasten sie

Digitized by Google

geben, und überhaupt besteht die *C*-Durleiter grade
(§ XVII.) aus der Reihe der natürlichen Töne (1. B., § XVII).
Durch diese Bemerkung erklärt sich nun, was wir
(§ XIII.) früher (Ebend. § XIII), nur vorläufig beschreiben
konnten, nämlich die Art, wie unsere Notennamen,
Notenschrift und Tastaturen eingerichtet sind.

Man hat nämlich grade denen Tönen eigene Buch-
(§ XIV, XVII.) staben-Namen gegeben (§ XIV und XVII), welche
die Tonleiter von *C*-dur ausmachen.

Man hat angenommen, dass die Stufen unseres Notensystemes, so lang sie durch kein Versetzungszeichen verändert sind, die Töne so anzeigen sollen, wie sie in der *C*-Durleiter vorkommen, oder mit anderen Worten: man ist überein gekommen, dass die sieben Stufen oder Plätze auf dem Notenliniensysteme die sieben Töne der *C*-Leiter vorstellen sollen, und hat diese Tonreihe die natürlichen Töne genannt.

Man hat eben diesen Tönen auch die ebene Reihe der langen Claviertasten ausschieslich gewidmet, so dass diese grade die *C*-dur-Leiter angeben, oder mit anderen Worten: man hat die sieben Töne, welche die *C*-Leiter bilden, auf sieben, in Einer Ebene liegende lange Tasten gelegt.

Und eben weil unser solchergestalt angenommenes Tonsystem, und die Leiter der Tonart *C*-dur, so ganz aufeinander passen, pflegt man dieser letzteren gleichsam den Rang als erste oder Normaltonart zuzugestehen, und namentlich als erste unter den Durtonarten, als Normal-Durtonart.

Digitized by Google

B.) *Weiche Normaltonleiter.*

§ 131.

In der Molltonleiter, wie wir sie oben (§ 127) dargestellt, finden wir eine ganz andere Folge von grossen, und kleinen Stufen, als in der harten: insbesondere bemerkt man, dass der Abstand von der sechsten Stufe zur siebenten eine übermässige Secunde beträgt. (§ 127.)

A H c d e f gis a, u. s. w.

gross, klein, gross, gross, klein, überm. klein.

Auch diese Tonleiter lässt sich auf unserem, wenn gleich zunächst für die harte *C*-Leiter berechneten Notenlinien-Systeme darstellen; am leichtesten (d. h. mit den wenigsten Versetzungszeichen) die Tonleiter *a*-moll; denn die ihr wesentlichen Töne a, h, c, d, e, f kommen schon in der Reihe der natürlichen Töne vor, und nur das gis muss durch ein Erhöhungszeichen auf der g-Linie angedeutet werden.

Darum wird gewöhnlich die *a*-Mollleiter als Normal-Molltonleiter angesehen.

Anmerkung.

Ich habe hier, (wie schon im Jahr 1811 in den Heidelbergischen Jahrbüchern der Litteratur, Nr. 76, S. 1057 u. ff. zuerst) eine andere Molltonleiter aufgestellt, als sonst gewöhnlich ist. Denn, unglücklicher Weise, ist ja die Theorie noch nicht darüber einig, aus welchen Tönen die Molltonleiter besteht! —

Freilich mögte man Wehe! rufen, über die wissenschaftliche Behandlung einer Kunst, wenn noch nicht einmal ihre Grundzüge fixirt sind! — Weh über den Zustand der Theorie des Tonsatzes, wenn sie noch nicht einmal ihre Tonleitern unbestritten aufzustellen vermag! — So mögte man freilich recht laut ausrufen — wenn nicht der Umstand, dass es auch manchen anderen wissenschaftlichen Fächern nicht eben besser geht, uns doch wieder erinnerte, der Stimme lieber ein ziemliches Sordin aufzudrücken, und uns und unsere Kunstbrüder — grade so, wie

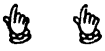
Digitized by Google

auch oft im Leben, — mit dem Nichtbessergehen anderer Nebenmenschen, Nebenkünste und Nebenwissenschaften zu trösten. —

Mit etwas gedämpfterer Stimme also will ich fortfahren, und anmerken, dass unter Anderen auch die gemeinübliche Lehre von der Beschaffenheit der Molltonleiter unter die Schatten-, ja Schlagschattenseiten unserer Kunstlehre gehört.

Da giebt es eine Schule, die da wohlhergebrachtermasen lehrt: die 6te und 7te Stufe der Molltonleiter seien aufsteigend gross, absteigend aber klein, oder mit anderen Worten z. B.: die Leiter von *a*-moll sei aufsteigend

A H c d e fis gis,



absteigend aber

a g f e d c H.

Wenige Andere, von richtigerem Instinkte geleitet, wagen es zu glauben, die Töne fis und g♮ seien nicht, sondern überall nur f♮ und g♯ Bestandtheile der *a*-Molltonleiter. Jene begründen ihre Lehre gar nicht, diese die ihrige fast gar nicht. Erstere freilich haben den allervollgültigsten Grund für sich, die ihrige nicht zu begründen: nämlich, weil sie keinen Grund hat; letztere aber, welche Recht haben, haben sehr Unrecht, nicht zu wissen, warum sie Recht haben, oder, wenn sie es wissen, Unrecht, es nicht besser auszusprechen, als bis jetzt geschehen.

Ich will hier vorläufig eine solche Begründung versuchen, welche sich jedoch erst im weiteren Verlaufe der Theorie noch vollständiger erproben wird.

Längst ist man gewohnt, die harte Tonleiter aus den Tönen, aus welchen die drei wesentlichsten Dreiklänge der harten Tonart bestehen, zu construiren, und demnach die Töne

c d e f g a h

(§ 127.) als Tonleiter (Tonartleiter) von *C*-dur zu erkennen (§ 127).

Setzt man nun hiernach die Begriffbestimmung fest: Ton- oder Tonartleiter ist der Inbegriff der Töne, aus welchen die drei wesentlichsten Dreiklänge der Tonart zusammengesetzt sind, und will man, nach gleichförmigen Grundsätzen, auch die Molltonleiter construiren, so kann diese, soll nicht auf alle Folgegleichheit verzichtet werden, nicht anders aufgestellt werden, als mit f und gis, und es kommt dem Unbefangenen ordentlich wunderlich vor, die gemeinübliche Lehre, bei der Bestimmung eines Inbegriffes dreier Accorde, von Auf- und Absteigen dieses Inbegriffes reden zu hören, und insbesondere zu vernehmen, dass dieser Inbegriff aufwärts ein anderer sein soll, als abwärts!

Was aber insbesondere die behauptete Angehörigkeit der Töne fis und g zur *a*-Molltonleiter, und zwar

Digitized by Google

1.) den Ton *g* betrifft, so müsste man, um diesen als Bestandtheil der Mollscale anzunehmen, voraussetzen, die Molltonart habe zwei verschiedene Oberdominantharmonieen, eine mit grosser Terz (als dem unentbehrlichen Unterhalbeton) und eine zweite mit kleiner Terz. Dies würde aber

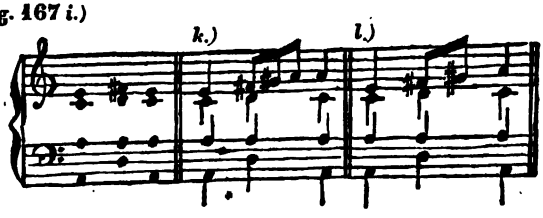
a.) nicht nur aller Analogie zuwider laufen, indem die harte Tonart ja doch nur Einerlei Oberdominantharmonie, so wie überhaupt nur Eine Tonleiter hat, sondern

b.) eine Oberdominantharmonie mit kleiner Terz würde auch unserem Gefühle widerstreiten, indem der Dreiklang [e g h], fühlbar genug, nicht in *a*-moll gehört, wie unter anderen die bereits im § 125 angeführten Beispiele zeigen. (§ 125.)

Will man diese Inconsequenzen nicht annehmen, so kann man auch nur die grosse Terz der Oberdominantharmonie als der Molltonart angehörig, und also nicht g♮, sondern überall nur gis als Bestandtheil der weichen *a*-Leiter erkennen.

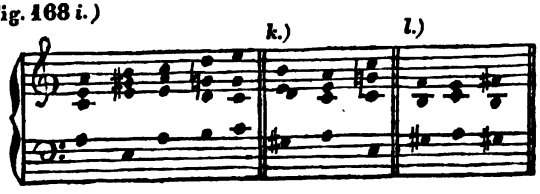
2.) Auf gleiche Weise findet man leicht, dass man, um den Ton fis als Bestandtheil der *a*-Mollscale gelten zu lassen, nicht nur *a.)* auch zweierlei Unterdominantharmonieen annehmen müsste, sondern *b.)* dass auch ein harter D-Dreiklang in *a*-moll dem Gehöre Gewalt anthut: siehe

Fig. 167 *i.)* 167 *i-l.*



so wie überhaupt auch jede andere Harmonie, in welcher ♮g oder ♯f als harmonischer Bestandtheil vorkommt, das Gefühl von *a*-moll, bleibend, oder vorübergehend, allemal aufhebt:

Fig. 168 *i.)* 168 *i-l.*

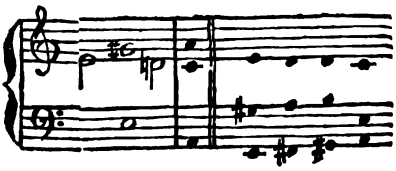


Wohl übersehe und verkenn ich es nicht, dass in Sätzen, welche im Ganzen aus *a*-moll gehen, allerdings vorübergehend auch Zusammenklänge wie [e g h], [c e g], [fis a d] u. dgl. vorkommen können;

Digitized by Google

169 *i*, *k*. Fig. 169 *i*.) *k*.)

l. (*l*



Allein es ist, theils von selber einleuchtend, theils wird es in den Lehren von der Modulation, und von Durchgängen, noch näher nachgewiesen werden, dass solche Zusammenklänge in solchen Fällen entweder vorübergehende Ausweichungen bilden, oder die darin erklingenden Töne fis und g blos durchgehend sind; und solche Beispiele beweisen darum keineswegs, dass die Töne g oder fis als Bestandtheile irgend einer, der Tonart *a*-moll angehörenden Harmonie, zur *a*-moll-Scale gehören.

Auf rationellem Wege ist also, man sieht es wohl, die gemeinübliche Lehre von der vermeintlich wandelbaren Molltonleiter nicht entstanden. — Welcher sonstigen Quelle mag sie denn wohl entsprungen sein? — Offenbar nur aus einer Misdeutung der, an sich freilich factisch wahren Bemerkung, dass in Tonsätzen aus *a*-Moll allerdings häufig, beim Aufwärtssteigen der Melodie, die Töne fis und gis, in abwärtsgehender melodischer Bewegung aber g♮ uud f♮, vorkommen. So muss z. B. in Fällen wie

170. Fig. 170.

die von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{a}}$ stufenweis aufsteigende Melodie allerdings durch die Töne $\bar{\bar{f}}$is und $\bar{\bar{g}}$is, von $\bar{\bar{a}}$ nach $\bar{\bar{e}}$ absteigend aber durch $\bar{\bar{g}}$ und $\bar{\bar{f}}$ schreiten. Weil nämlich, wie unsere Lehre von den Durchgängen nachweisen wird, jeder Durchgangton sein Dasein nur durch sein Anschliessen an einen, höchstens um eine grosse Stufe höheren oder tieferen Ton, rechtfertigen kann, so kann der Ton f nicht, sondern nur fis, als Nebenton vor gis (also aufwärts) erscheinen, und, aus gleichem Grunde nur g als Nebenton vor f, (also

Digitized by Google

abwärts.) Dadurch nun, dass auf solche Weise in manchen Fällen aufwärts fis und gis, absteigend aber g und f melodisch gebraucht werden, hat man sich verleiten lassen, zu glauben und zu lehren, die Tonleiter sei also wandelbar.

Nun ist es aber, für's Erste, schon an sich ein ziemlich unfeiner Misgriff, von den zufälligen Bestandtheilen einer melodischen Figur, auf wesentliche Chorden der Tonart schliessen, jeden Ton, der in einer Tonart melodisch vorkommen kann, darum als zu ihrer Tonleiter gehörend betrachten zu wollen! Eben so gut liessen sich auch gis, dis, ais und noch viele andere Töne als der *C*-Durleiter angehörig ansehen, da sie in dieser Tonart allerdings melodisch vorkommen können; und auf diese Art gäbe es am Ende ja keinen Ton, der nicht in jede Tonleiter gehörte!

Allein die gemeinübliche Lehre ist, zweitens, auch noch in einer anderen Hinsicht auffallend falsch: denn, auch abgesehen von der Frage, ob fis und g wesentliche Bestandtheile der *a*-Molltonleiter seien, oder nicht, und wenn man auch blos darauf sehen will, in wie fern f und fis, g und gis als melodische Töne in *a*-moll vorkommen, — so ist ja auch kein wahres Wort daran, dass eine Mollmelodie aufsteigend immer fis und gis, absteigend aber g und f singen soll. Vielmehr darf und muss sogar in unzähligen Fällen, gerade umgekehrt, aufsteigend f und g, absteigend aber gis und fis gebraucht werden, wie dies z. B. aus dem kurzen Satze Fig. 171 *i* vielfältig in die Augen springt. 171 *i*. Bei *k* habe ich eben diesen Satz nach der gemeinüblichen Regel: *k*. „Aufwärts fis gis, abwärts g f", umgemodelt; und man höre! Es klingt ordentlich gräßlich, und von all den Theoretikern, welche jene gemeinübliche Regel lehren, würde gewiss kein einziger also schreiben mögen. Alle würden zuverlässig schreiben, wie bei *i*, und also schnurstrak wider ihre Regel. — *i*.

Auch hier also wieder ein recht auffallendes Beispiel, wie die Urheber unserer Theorie, weil sie in manchen Fällen in der Melodie aufwärts fis gis, abwärts g f sahen, unüberlegt genug, dieses alsbald als allgemeine Regel ausriefen, und wie, ordentlich als hätten sie keine Augen und Ohren für die, jeden Augenblick vorkommenden, ihre Satzung widerlegenden Beispiele, immer Einer dem Anderen, ewig gedankenlos, ewig das alte *Credo* nachbetet: „Aufwärts fis, gis, abwärts f g" — und es, wie es ihn der Meister eingelehrt, treulich nachschreibt, ohne auch nur zu erwähnen, dass es auch zuweilen anders kommt, und nicht selten kommen muss; — ja, dass Mancher, (wie z. B. *Rameau*, bei *d'Alembert*, § 85,) der Wahrheit schier auf die Ferse tritt, und doch gleich wieder (§ 91 und 92) in die alte Gewohnheitslehre (Gewohnheitssünde) versinkt: „Aufwärts fis gis, abwärts f g"—!

So viel hier, als nur vorläufigen Beweis der gänzlichen und vielfachen Unrichtigkeit des gemeinüblichen Theorems von der zweierlei Molltonleiter, und von auf-, und absteigender Mollmelodie.

An die Stelle des hier als Irrlehre Dargelegten, etwas Anderes, Probhaltigeres zu liefern, gehört mit zu den Aufgaben

Digitized by Google

der gegenwärtigen Theorie. Der Ort zu deren Lösung ist theils die Lehre von der Modulation, wo ich die (bis jetzt noch von Keinem berührte) Frage erforsche: wofür, und als welcher Tonart angehörig jede vorkommende Harmonie dem Gehöre erscheint? — theils die Lehre von den Durchgängen, woselbst ich, (auch hier ohne Vorgänger,) die Frage behandle: wie, und welche Töne, als Durchgänge erklingen können, und wo ich auch zusammenhängend und folgerecht zu begründen glaube wie, warum, und unter welchen Beziehungen in *a*-moll f oder fis, (§ 379.) wann gis oder g in der Melodie erscheint. (3. Bd. § 379.)

Aber ich weiss es ja! Man wird mich leicht widerlegen, durch Schlussketten wie: „Die Molltonleiter heisst aufwärts fis gis, und abwärts g f; und folglich hat Verfasser Dieses Unrecht."

C.) *Transponirte harte Tonleitern.*

§ 132.

Auch andere harten Tonleitern, als *C*-dur, kann man auf unserem Notensysteme darstellen, die *C*-dur-Leiter also auch auf anderen Tonstufen nachbilden. Freilich nicht ganz ohne Weiteres, indem unser Notensystem zunächst nur auf *C*-dur berechnet ist. Also z. B. nicht ohne Weiteres die Leiter von *G*-dur; denn in dieser müsste, so wie in jeder harten, der Schritt vom sechsten zum siebenten Tone gross, und der vom siebenten zum achten klein sein: nun aber ist, wenn man in der Reihe der natürlichen Töne von G zu zählen anfängt, der Schritt von der sechsten Note e, zur siebenten f, klein, und umgekehrt der von f zu g gross;

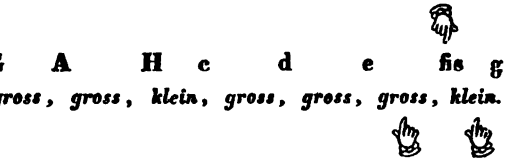
G A H c d e f g

gross, gross, klein, gross, gross, klein, gross.

Um also diese Stufenreihe der von *C*-dur gleich zu machen, muss man sich eines Versetzungszeichens be-

Digitized by Google

dienen. Um nämlich den Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe grösser, den folgenden von der siebenten zur achten aber kleiner zu machen, muss man den siebenten Ton f, welcher nur um eine kleine Stufe höher wäre als e, chromatisch erhöhen und, an statt des f, einen anderen Ton setzen, welcher um eine grosse Stufe höher ist als e, also fis, von welchem fis dann auch bis zum achten Tone g nur eine kleine Stufe ist.

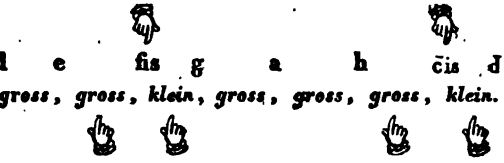


In dieser Tonleiter kommt also der Ton der kurzen Taste fis vor.

Weil nun eine solche Tonleiter im Grund eine Nachbildung der *C*-dur-Leiter, nur auf eine andere Stufe versetzt (transponirt) ist, so nennt man jede Durtonart oder Durtonleiter, welche nicht *C*-dur ist, eine transponirte oder versetzte. Man könnte sie auch chromatische Tonarten nennen, weil sie mittels chromatischer Verwandlungen (§ XVII) dargestellt werden. Doch ist dieser Ausdruck dafür nicht gebräuchlich; vielmehr legt man die Namen chromatische Tonart und chromatische Tonleiter manchen anderen Dingen bei, die aber weder Tonarten, noch Tonleitern sind. (§ XVII, Anm.)

(§ XVII.)

Um *D*-dur darzustellen, muss nicht allein fis statt f, sondern auch cis statt c gesetzt werden:

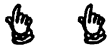


Digitized by Google

Eben so findet man, dass *A*-dur drei ♯ bedarf, — *E*-dur deren vier.

H-dur fodert schon fünf ♯, also so viele, als Obertasten sind. — Will man eine harte Tonleiter von *Fis* darstellen, so muss man auch noch e in eis verwandeln:

fis gis ais h c̄is d̄is ēis f̄is
gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein.



In *Cis*-dur muss ferner h in his verwandelt werden, wo sodann alle sieben Notenstufen mit Kreuzen besetzt sind.

Um *Gis*-dur darzustellen, müsste man noch eine Erhöhung mehr anbringen, und zwar, da alle Tonstufen schon mit Kreuzen versehen sind, eine derselben noch mehr erhöhen, durch ein doppelt erhöhendes ×; also:

gis ais his c̄is d̄is ēis f̄isis ḡis
gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein.

Die Tonart *Gis*-dur bedarf mithin sechs ♯ und ein ×; — und auf gleiche Art wird man leicht finden, dass *Dis*-dur fünf ♯ und zwei × erfodern würde, u. s. w.

Es wird indessen von so weit transponirten, so sehr chromatischen Tonarten höchstens nur auf Augenblicke Gebrauch gemacht. Denn wir werden sogleich andere, minder chromatische kennen lernen, die mit
(§ 137.) jenen in Eins zusammenfallen, und sie ersetzen. (§ 137.)

Digitized by Google

§ 133.

Wenn man die Durtonarten in eine Reihe ordnet, in der Ordnungfolge wie immer die eine ein Erhöhungszeichen mehr erfodert als die vorhergehende:

C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, u. s. w.

so bemerkt man leicht, dass immer die Leiter des Tones, welcher um eine Quinte höher (oder, was Dasselbe ist, eine Quarte tiefer) als der Vorhergehende ist, eines mehr bedarf, — und dass dies weitere # immer dazu erfoderlich ist, den Unterhalbeton (§ 128) darzustellen, nämlich um den Schritt vom sechsten zum siebenten Tone gross, und den von diesem zum achten klein zu machen. (§ 128.)

G A H c d e fis g
C D E F G A H c d e f g.

§ 134.

Soll aber die Tonleiter von *F*-dur, welches eine Quinte tiefer (oder eine Quarte höher) ist als *C*-dur, dargestellt werden, so muss, aus ähnlichem, oder gewissermasen umgekehrtem Grunde wie bei den bisher erwähnten, nämlich um den Schritt von der dritten zur vierten Stufe, welcher sonst gross wäre, (a-h), klein zu machen, statt h, vielmehr b gesetzt werden. Also:

f g a b c̄ d ē f̄
gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein.

Digitized by Google

Auf gleiche Art findet man, dass *B*-dur zwei ♭ bedarf, nämlich b statt h, und es statt e. — *Es*-dur bedarf drei ♭, — *As* deren vier, — und so fort bis *Des*, welches schon so viele ♭ hat als Obertasten sind, — bis *Ges*, welches schon ces statt c erfodert, — bis *Ces*, welches ces und fes bedarf, — oder gar bis *Fes*, worin ces, fes, und bes (h♭♭) vorkäme, u. s. w.

Es werden indessen auch hier die, durch allzuviele Erniederungszeichen transponirten Tonarten wieder von einfacheren abgelöst. (§ 137, 140.)

(§ 137, 140.)

§ 135.

Auch hier wird man übrigens bemerken, dass die Ordnungfolge, in welcher eine Tonart immer ein ♭ mehr als die vorhergehende erfodert, grade die umgekehrte von der ist, welche bei den durch Erhöhungszeichen transponirten statt fand (§ 133), nämlich

(§ 133.)

C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes,

u. s. w. — und dass jedes neue ♭ immer dazu nöthig ist, den vierten Ton der Leiter darzustellen, d. h. den Schritt vom dritten zum vierten Tone klein, und den von diesem zum fünften gross zu machen.

C D E F G A H c d e f
F G A B c d e f.

§ 136.

Folgende Tabelle gewährt eine Uebersicht der, zur Darstellung einer jeden transponirten Durtonart auf unserem Notensystem, erfoderlichen chromatischen Töne.

Digitized by Google

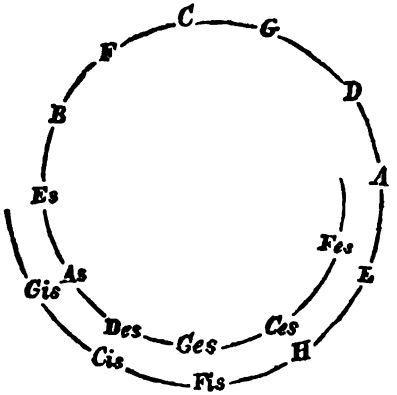
Dis-dur	erfodert	. . . .	gis, dis, ais, eis, his, fisis, cisis.
Gis -	—	. .	cis, gis, dis, ais, eis, his, fisis.
Cis -	—	fis,	cis, gis, dis, ais, eis, his.
Fis -	—	fis,	cis, gis, dis, ais, eis.
H -	—	fis,	cis, gis, dis, ais.
E -	—	fis,	cis, gis, dis.
A -	—	fis,	cis, gis.
D -	—	fis,	cis.
G -	—	fis.	
C -	—	*Nichts.*	
F -	—	b.	
B -	—	b,	es.
Es -	—	b,	es, as.
As -	—	b,	es, as, des.
Des -	—	b,	es, as, des, ges.
Ges -	—	b,	es, as, des, ges, ces.
Ces -	—	b,	es, as, des, ges, ces, fes.
Fes -	—	. .	es, as, des, ges, ces, fes, bes.
Bes -	—	. .	. . as, des, ges, ces, fes, bes, eses.

§ 137.

Ich habe oben gesagt, die allzusehr transponirten, d. h. allzuviele Versetzungszeichen erfodernden Durtonarten können entbehrt, und durch andere ersetzt werden. Vergleicht man nämlich die transponirten harten Tonleitern mit einander, so findet man, dass die, durch sehr viele Erhöhungszeichen transponirten, mit anderen, durch Erniederungszeichen transponirten, zusammen treffen, welche von jenen nur enharmonisch verschieden sind, und dass sich eben so für eine, allzuviele Erniederungszeichen erfodernde, eine andere mit wenigen Erhöhungen substituiren lässt. So kann man z. B. statt *Gis*-dur, welches sechs ♯ und ein 𝄪 erfodern würde, *As*-dur schreiben, welches nur vier ♭ fodert. — So kann *E*-dur die Stelle von *Fes* vertreten, — *H*-dur die von *Ces*-dur. — Eben so kann *Fis*-dur statt *Ges*-dur, und *Des*-dur statt *Cis*-dur geschrieben werden. (§ XIX, XXI.)

Digitized by Google

Man kann sich dieses Zusammentreffen grade der von einander verschiedensten Tonarten, dies sich Berühren der Extreme, durch folgendes Bild versinnlichen:



Man sieht daraus, wie die transponirten Durtonarten, von *C*-dur ausgehend, sich immer mehr von einander entfernen, die allerentferntesten aber sich wieder nähern, so dass die, durch Erhöhungszeichen, transponirten mit den, durch Erniederungszeichen, versetzten am Ende wieder enharmonisch zusammentreffen, und sich wechselseitig ablösen, und solchergestalt gleichsam einen Kreis bilden. Man nennt darum die obige Folgenreihe von aufsteigenden Quinten oder absteigenden Quarten, (oder, was Dasselbe ist, nur auf umgekehrtem Wege: von absteigenden Quinten oder aufsteigenden Quarten,) den Quintenzirkel oder Quintenkreis. (Er könnte eben so gut Quartenkreis heissen.) — Auch nimmt man eben darum gewöhnlich nur zwölf verschiedene harte Tonarten an, indem man z. B. *Fis*-dur und *Ges*-dur, als blos enharmonisch verschieden und, dem Klange nach, so gut wie einerlei, auch wirklich nur für Eins zählt, — und eben

Digitized by Google

so *Gis*-dur und *As*-dur, — *Des* und *Cis*, — *Ces* und *H*, — *Fes* und *E*, — *His* und *C*, — *Eis* und *F*, — *Dis* und *Es*, u. s. w. Man könnte die, einander solchergestalt durch enharmonische Verwandlung ablösenden Tonarten, enharmonisch parallele Tonarten nennen. (Vergl. § XIX, XXI.) (§ XIX, XXI.)

Fis-dur ist also im Grunde die von *C*-dur entfernteste Transposition durch Erhöhungszeichen. Denn *Cis*-dur wäre zwar noch entfernter, allein es trifft schon wieder mit *Des*-dur zusammen, welches, wie vorstehender Quintenkreis zeigt, dem *C*-dur wieder näher ist. Eben so ist *Ges*-dur die von *C*-dur entfernteste Versetzung durch Erniederungszeichen, weil *Ces*-dur schon wieder mit *H*-dur enharmonisch zusammentrifft. Der von *C*-dur entfernteste Punct des Kreises ist demnach *Fis*- oder *Ges*-dur. — Eben so ist *G*-dur der entgegengesetzte Zirkelpunct von *Des* oder *Cis*; u. s. w.

Man kann die, sich also diametral entgegengesetzten Tonarten, *C* und *Ges* oder *Fis*, — *G* und *Des* oder *Cis*, — *A* und *Es*, — *E* und *B*, — *H* und *F*, u. s. w Antipoden, (Gegenfüssler,) nennen.

D.) *Transponirte weiche Tonleitern.*

§ 138.

Auch transponirte Molltonleitern lassen sich auf unserem Liniensysteme darstellen; nur erfodern sie wieder manche Versetzungszeichen. Durchgeht man sie in ähnlicher Quinten- und Quartenfolge, wie wir oben bei den Durtonleitern gethan, so findet man,

1.) in der Folge von aufsteigenden Quinten,

a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, u. s. w.,

dass die Verwandlung des g in gis, welche zur Darstellung von *a*-moll nöthig war, in *e*-moll wegfällt

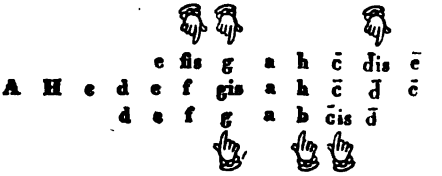
Digitized by Google

und dafür fis und dis nothwendig werden; — und so wird es in dieser Quintenfolge immer nöthig, einen Ton der vorhergehenden Tonleiter zu erniedern, und zwei andere dafür zu erhöhen.

2.) Umgekehrt in der Quartenfolge

a, d, g, c, f, b, es, as, des, u. s. w.

müssen jedesmal zwei Töne der vorigen Tonleiter erniedert, und dafür ein anderer erhöht werden. Z. B. für *d*-moll muss das, in *a*-moll befindliche gis, zu g, und das h, zu b, erniedert, dagegen das c in cis verwandelt werden,



§ 139.

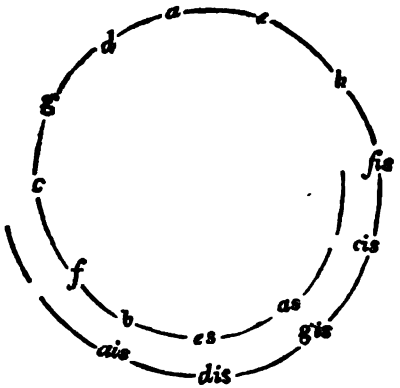
Folgende Tabelle gewährt eine Uebersicht der chromatisch verwandelten Töne, welche zur Darstellung jeder Molltonleiter erfoderlich sind.

dis	-moll	erfodert	fis, gis, dis, ais, eis, cicis.
gis	-	—	cis, gis, dis, ais, fisis.
cis	-	—	fis, cis, gis, dis, his.
fis	-	—	fis, cis, gis, eis.
h	-	—	fis, cis, ais.
e	-	—	fis, dis.
a	-	—	gis.
d	-	—	cis, b.
g	-	—	fis, b, es.
c	-	—	es, as.
f	-	—	b, as, des.
b	-	—	b, es, des, ges.
es	-	—	b, es, as, ges, ces.
as	-	—	b, es, as, des, ces, fes.

Digitized by Google

§ 140.

Auch hier kann man aber die allzusehr transponirten Tonarten umgehen und durch natürlichere ersetzen, wie folgende Figur anschaulich macht; weshalb man gewöhnlich auch nur zwölf weiche Tonarten annimmt, so wie nur zwölf harte.



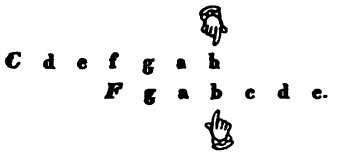
E.) *Nota characteristica.*

§ 140*.

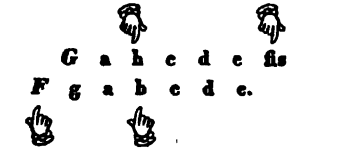
Man pflegt demjenigen Tone oder denjenigen Tönen, durch welche eine Tonleiter sich von einer gegebenen anderen unterscheidet, den Namen *Nota characteristica*, charakteristische Note, charakteristischer Ton, beizulegen. So ist z. B. der Ton fis derjenige, durch welchen sich die Tonart *G*-dur von *C*-dur unterscheidet; von *G*-dur ist also, in Vergleichung zu *C*-dur, fis der charakteristische Ton; und umgekehrt ist f♮ charakteristisch für *C*-dur in Beziehung auf *G*-dur:

Digitized by Google

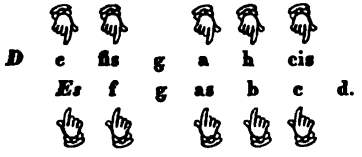
Eben so ist, zwischen *C* und *F*, der Ton h♮ für *C* charakteristisch, und für *F* der Ton h♭:



Zwischen *F*-dur und *G*-dur sind die beiden Töne b und f, und resp. fis h die auszeichnenden:



D-dur mit *Es*-dur verglichen, sind es die Töne e, fis, a, h, cis, und resp. es, f, as, b, c:



C-dur mit *Cis*-dur verglichen, findet man sämmtliche Töne der einen Leiter von allen der anderen verschieden, somit alle charakteristisch,

und eben darum eigentlich keinem auszeichnend charakteristisch.

Digitized by Google

Wenn man,

1.) **Durtonarten mit Durtonarten** vergleichend, dieselben

a.) in **aufsteigender Quintenfolge** durchgeht, so findet man, dass immer die **siebente** Tonstufe, der Unterhalbeton einer jeden Tonart (das *Subsemitonium modi*) der charakteristische Ton ist, welcher sie von der vorhergehenden unterscheidet; — und

b.) umgekehrt, oder in **absteigender Quintenfolge**, ist die *Quarta toni* (der **vierte** Ton einer jeden Leiter) der, welcher sie von der vorhergehenden auszeichnet. (Vergl. § 133, 135, 136.) (§ 133, 135, 136.)

Z. B. die siebente Stufe von *G*-dur, der Ton fis, ist die charakteristische Note der Tonart *G*-dur, in Vergleichung gegen *C*-dur, (vergl. die erste Figur dieses §,) indess die **vierte** Stufe von *C*-dur, der Ton f♮, für diese Tonart charakteristisch ist, in Beziehung gegen *G*-dur. — Eben so ist es die **siebente** Stufe von *C*-dur, der Ton h, welcher diese Tonart von *F*-dur unterscheidet, indess *F*-dur sich durch seine **vierte** Stufe h♭ von *C*-dur auszeichnet. (S. die **zweite** Figur.)

2.) **Durtonarten mit Molltonarten** verglichen, findet man wieder andere Töne charakteristisch, und **wieder andere** bei der

3.) **Vergleichung der Molltonleitern unter sich.**

Nimmt man nämlich, was nun doch nachgerade allgemein als das Vernünftige anerkannt zu werden scheint, mit mir nur Einerlei Molltonleiter an, und zwar mit kleiner Terz, kleiner Sexte und grosser Septime (§ 131), so findet man, (§ 131.)

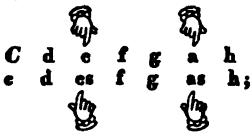
zu 2.) **Durtonarten mit Molltonarten verglichen**, als charakteristischen Ton von *a*-moll, in Vergleichung gegen *C*-dur, und umgekehrt, blos den Ton gis, und resp. g♮, also die **siebente** — und resp. die **fünfte** Tonstufe: (§ 164) (§ 164.)

C d e f g a h
a h c d e f gis;

Digitized by Google

von *c*-moll gegen *C*-dur die Töne es und as, — resp. a♮ und e♮, also die dritte und die sechste Tonstufe: (§ 165)

(§ 165.)

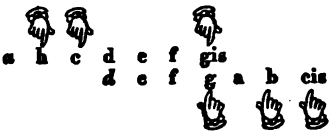


zwischen *e*-moll und *C*-dur: fis und dis, — resp. d♮ und f♮, also die zweite und siebente, — resp. zweite und vierte Leiterstufe:

u. s. w. —

Zu 3.) Molltonarten mit Molltonarten verglichen, sind, z. B. zwischen *a*-moll und *e*-moll die charakteristischen Töne a.) in aufsteigender Quintenfolge fis, g und dis, b.) in absteigender Folge aber, oder umgekehrt, die Töne d, f und gis, also die zweite, dritte und siebente Tonstufe von *e*-moll, gegen die vierte, sechste, und siebente von *a*-moll:

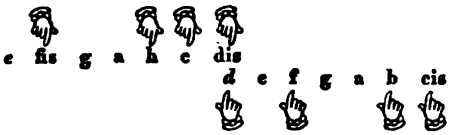
zwischen *d*-moll und *a*-moll sind es die Töne g, b und cis, gegen gis, h und c,



zwischen *e* und *d* sind es die zweite, die dritte, fünfte, sechste und siebente von *c*, gegen

Digitized by Google

die dritte, vierte, sechste, siebente und erste von d,



u. s. w. (vergl. die § 138, 139). (§ 138, 139.)

Man sieht aus diesem Allen, wie, unter verschiedenen Beziehungen, bald diese bald jene Tonstufe einer Tonleiter als charakteristische Note erscheint, und wie ungeschickt es wäre, überhaupt sagen zu wollen: „charakteristische Note heisst die so- und sovielte Stufe einer jeden Tonleiter.“

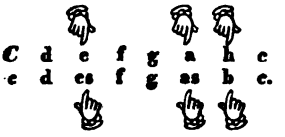
Anmerkung.

Um übrigens auch zu zeigen, welche Tonstufen alsdann als charakteristisch erscheinen würden, wenn man die Molltonleiter nach der früher gemeinüblichen Weise, nämlich der gewöhnlichen Vorzeichnung gemäss, annehmen wollte, und wie, auch aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, sowohl 2.) bei der Vergleichung von Molltonarten mit Durtonarten, als auch 3.) bei Vergleichung von Molltonarten unter sich, bald diese bald jene Leiterstufe charakteristisch erscheint, — mögen nachstehende, den vorstehenden entsprechende Figuren dienen.

Zu 2.) Vergleichung von Durtonarten mit Molltonarten.

C d e f g a h c
a h c d e f g a.

Hier wäre gar kein charakteristisch unterscheidender Ton.

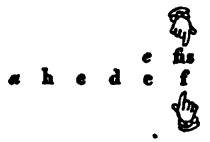


Hier wären die dritte, die sechste und die siebente Stufe charakteristisch.

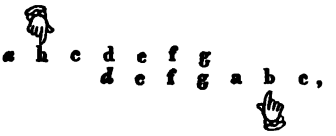
Digitized by Google

Hier wäre der charakteristische Ton der der vierten, resp. der zweiten Leiterstufe.

Zu 3.) Molltonarten unter sich verglichen: hier wären, zwischen *a*-moll und *e*-moll,



die zweite Stufe von *e*-moll charakteristisch gegen die sechste von *a*-moll; — *a*-moll mit *d*-moll verglichen,



wär' es die sechste von d gegen die zweite von *a*; — und *d*-moll mit *e*-moll verglichen,

wären es die zweite und die fünfte von e gegen die dritte und die sechste von *d*.

§ 140**.

Viele, ja beinahe die meisten Schriftsteller, legen aber den Namen *Nota characteristica* grade nur dem Tone der siebenten Stufe einer jeden Tonleiter bei. (§ 128.)

Man sieht leicht, dass sie dabei ihren beschränkten Blick einzig auf die Vergleichung einer Durtonart mit ihrer nächsten in aufsteigender Quintenfolge (vorstehend 1. a.) wenden, — indess es in absteigender Quinten- oder aufsteigender Quartenfolge, grade umgekehrt (oben zu 1. b.), bei Vergleichung der Durtonarten mit Molltonarten (oben zu 2.), wieder anders, und bei Vergleichung von Molltonarten unter sich nach jeder Richtung wieder ganz anders ist; (oben zu 3).

Digitized by Google

Anmerkung.

Unverständlich, um nicht zu sagen unverständig, ist auch was Koch (in s. mus. Lexikon unter diesem Artikel) sagt: das Subsemitonium sei nur "in denen Tonarten characteristisch, „welche keine Be vorgezeichnet haben, weil sich dadurch „der Inhalt der Tonleitern dieser Tonarten von einander unter„scheidet. . . In solchen Tonarten hingegen, in welchen Be „vorgezeichnet werden, muss ohne Zweifel die *quarta toni* als „characteristischer Ton betrachtet werden, denn die Tonart „*F*-dur unterscheidet sich von *C*-dur nicht durch ihren Unter„halbenton e, sondern blos durch die reine Quarte b."

Es ist sehr handgreiflich, dass der wackere Mann, indem er solche Belehrung niederschrieb, 1.) nur allein die (oben unter Ziffer 1. betrachtete) Vergleichung einer Molltonart mit ihrer nächstbenachbarten in auf- und absteigender Quintenreihe, die Vergleichung mit entfernteren Verwandten in dieser Reihe aber, (z. B. die Vergleichung zwischen *F* und *G*,) gar nicht vor Augen hatte, — noch weniger aber 2.) die einer Durtonart mit irgend einer näheren oder entfernteren Molltonart, und 3.) eben so wenig die von Molltonarten unter sich; dass er aber 4.) was das Uebelste ist, selbst in Ansehung der unter 1.) erwähnten Quintenreihe der Durtonarten, den Begriff von auf- und von absteigender Quintenreihe, mit dem von Tonarten mit Kreuzen und Tonarten mit Been, confundirte. Denn so wie, (vergl. die obigen Figuren § 140*,) (§ 140*.)
von *C*-dur zu *G*-dur aufsteigend, das Subsemitonium der Tonart *G*, der Ton fis, charakteristisch ist, so ist auch, von *F*-dur zu *C*-dur aufsteigend, allerdings das Subsemitonium b♮ charakteristisch; auch von *B* zu *F* aufsteigend ist es wieder das Subsemitonium dieser letzten Tonart *F*, der Ton e♭, und so überall aufsteigend das Subsemitonium, und also keineswegs blos in Tonarten mit Kreuzen, sondern auch in denen mit Been, und es ist also unwahr, dass in Tonarten mit Been immer die *Quarta toni* charakteristisch sei; — absteigend oder umgekehrt aber ist die *Quarta toni* charakteristisch sowohl in Tönen mit ♯, als mit ♭; denn so wie, von *C*-dur zu *F*-dur absteigend, die Quarte der Tonart *F*, der Ton h♭, charakteristisch ist, so ist auch, von *G*-dur zu *C*-dur absteigend, die *Quarta toni* f♮ charakteristisch, von *D*-dur zu *G*-dur absteigend ebenfalls die *Quarta toni* c♮, und so überall absteigend die *Quarta toni*, und keineswegs blos in Tonarten mit Been, sondern auch in denen mit Kreuzen, und es ist also wieder unwahr, dass in Tonarten mit Kreuzen immer das Subsemitonium charakteristisch sei. — ! !

Das ganze *Qui pro quo* scheint eben daher entstanden, dass Hr. Koch, als er solche Belehrung schrieb, nicht allein blos die Vergleichung einer Durtonart gegen eine andere Durtonart in unmittelbar nächster auf- und absteigender Verwandschaft, — sondern selbst in diesem engen Gesichtskreise auch nur ein Aufsteigen von *C*-dur aus zu *G*, *D*, *A* u. s. w. vor Augen hatte, und ein Absteigen nur wieder von *C*-dur zu *F*, *B*, *Es* u. s. w.,

Digitized by Google

auf welchen einseitigen Wegen ihm denn freilich aufsteigend nur Tonarten mit Kreuzen, absteigend aber nur welche mit Been begegneten; und das war ihm genug, um 1.) das, was bei jedem Aufsteigen wahr ist, (nämlich, dass aufsteigend das Subsemitonium charakteristisch ist,) nur von denen Tonarten zu lehren, welche ihm auf seinem Wege von *C* aufwärts eben aufgestossen waren, also nur von denen mit Kreuzen, — 2.) was bei jedem Absteigen wahr ist, (nämlich, dass absteigend die *Quarta toni* charakteristisch ist,) aus gleichem Grunde nur von Tonarten mit Been zu lehren, — 3.) bei Tonarten mit Been etwas zu behaupten, was nur in absteigender Richtung wahr, in aufsteigender Richtung aber unwahr ist, (nämlich, dass bei solchen Tonarten die *Quarta toni* charakteristisch sei,) — 4.) bei Tonarten mit Kreuzen aber zu behaupten, was nur aufsteigend wahr, aber absteigend unwahr ist, (nämlich, dass hier das Subsemitonium charakteristisch sei;) — und 5.) überhaupt einen Satz aufzustellen, welcher, die hier gerügten gröblichen Unrichtigkeiten abgerechnet, zwar auf die Vergleichung von Durtonarten unter sich einigermasen, auf die Vergleichung von Durtonarten mit Molltonarten aber, oder von Molltonarten unter sich, vollends gar nicht passt. — Und das alles leistet der Mann in kaum 11 halben Zeilen.

Wie die Schriftsteller, und namentlich auch wieder unser braver Koch, auch mit dem, dem Ausdrucke *Nota characteristica* verwandten Begriffe von Leitton umzugehen pflegen, darüber verweise ich auf den § 187. (§ 187.)

F.) *Chromatische Vorzeichnung.*

§ 141.

Wenn man ein Tonstück aus einer transponirten harten Tonart schreiben will, so pflegt man die erfoderlichen Versetzungszeichen ein für allemal voran zu schreiben, und spart so die Mühe, das ♯ oder ♭ jedesmal, so oft die Note im Stücke vorkommt, besonders davor zu setzen. (§ XXX.) Man nennt dies die Vorzeichnung, (französ. *la décoration*) oder chromatische (§ XVII Anm.) Vorzeichnung, zum Unterschiede von der rhythmischen. (§ LIV.) Darum wird am Anfang eines Stückes, das aus *G*-dur geht, wo also fis erfoderlich ist, ein ♯ vor die f-Linie gesetzt; — so in *D*-dur eines auf die f-Linie, und eines

(§ XXX.) (§ XVII, Anm.) (§ LIV.)

Digitized by Google

auf die c-Linie; — in *F*-dur ein ♭ auf die h-Linie; — in *B*-dur eines vor h, und eines vor e, u. s. w. Man schreibt diese Versetzungszeichen gewöhnlich in eben der Ordnungfolge, wie sie nach der Quintenfolge der Durtonarten nothwendig werden (§ 136), also zuerst das ♯ auf der f-Linie, dann das auf der c-Linie, u. s. w. — und eben so erst b, dann es, as, des, u. s. f. Fig. 172 *i*. (§ 136.) 172 *i*.

§ 142.

Auch in Stücken aus Molltönen zeichnet man die erfoderlichen Versetzungszeichen gewöhnlich ein für allemal am Anfange der Notenlinie an.

Wollte man nun hierin folgegleich eben so verfahren, wie es bei harten Tonarten geschieht, so müsste für *a*-moll, wozu gis erfoderlich ist (§ 127, 138 u. 139), auch gis vorgezeichnet werden; — zu *d*-moll, zu dessen Tonleiter b und cis gehören, müsste man ein ♭ vor h, und ein ♯ vor c anzeichnen; — zu *g*-moll zwei ♭ und ein ♯, u. s. w., Fig. 172 *k*. (§ 127, 138, 139.) 172 *k*.

Folgerecht wär allerdings solche Vorzeichnung, aus welcher man überdies auch auf den ersten Blick sehen könnte, ob ein Stück aus einer Molltonart gehe. — Die Musiker haben aber hier ein Anderes eingeführt. Statt diejenigen Töne vorzuzeichnen, welche die jedesmalige Molltonleiter charakterisiren, gebrauchen sie die Vorzeichnung, welche derjenigen Durtonleiter zukommt, welche mit der zu gebrauchenden Molltonleiter die nächste Aehnlichkeit hat, und dies ist denn immer die Durtonleiter der kleinen Terz der Molltonart. So z. B. hat die *a*-moll-Leiter mit der von *C*-dur die grösste Aehnlichkeit, und darum pflegt man für *a*-moll, eben so wie für *C*-dur, nichts vorzuzeichnen. Aus gleichem

Digitized by Google

Grunde zeichnet man in *e*-moll ein ♯ vor, wie für *G*-dur, und in *d* moll, so, wie für *F*-dur, ein ♭. — Dadurch wird es denn freilich immer wieder nöthig, sobald z. B. in *a*-moll der Ton gis gebraucht werden soll, ihn jedesmal durch ein vor die Note g gesetztes ♯ anzudeuten, und eben so in *d*-moll das cis durch ein ♯ vor c, — in *c*-moll das h durch ein ♮, u. s. w.

Man sieht wohl, dass solche Vorzeichnungsweise nicht consequent ist, und dass die zuerst angedeutete weit sachgemässer wäre. — Wir wollen indessen nicht reformiren, was so, wie es nun einmal ist, immerhin fortbestehen kann, und, da die Gewohnheit eisern ist, auch fortbestehen wird. Ohnehin ist ja das Vorzeichnen nichts Wesentliches, sondern nur zur Bequemlichkeit; und diesen letztern Zweck erfüllt auch die eingeführte Art, indem z. B. in Stücken aus *a*-moll die Note g beinah eben so oft zufällig vorkommt als das leitereigene gis.

Noch eine andere Vorzeichnungsweise für Molltonarten findet man bei den älteren Tonsetzern. Diese zeichnen nämlich sogar so vor, wie es die harte Tonleiter der Untersecunde der Tonica erfodern würde: also z. B. in *g*-moll, so, wie für *F*-dur, ein ♭ vor h, in *d*-moll, wie für *C*-dur, nichts, in *a*-moll ein ♯ vor f, wie für *G*-dur. — Diese Vorzeichnungsweise ist, wie man sieht, noch uneigentlicher als die jetzt übliche, da sie gar zwei Stufen anders darstellt, als sie in der Tonleiter liegen. — Sie ist ein Ueberbleibsel der alten Dorischen sogenannten Tonart, wovon weiter Unten ein Mehres.

§ 143.

Uebrigens kann man jede Tonart freilich wohl bei jeder Vorzeichnung schreiben. Man sieht z. B. zuweilen ganze Stücke, unter anderen häufig Recitative und Fantasieen, aus transponirten Tonarten, ohne alle chromatische Vorzeichnung geschrieben, indem nämlich die erfoderlichen Erhöhungs- oder Erniederungszeichen

Digitized by Google

jedesmal einzeln vor die betreffenden Noten geschrieben werden. Eben so könnte man etwa *C*-dur mit mehren Kreuzen schreiben: man müsste eben nur die vorgezeichneten Erhöhungszeichen, durch Vorsetzung von Auflösungszeichen vor die Noten, jedesmal wieder aufheben.

Auch ändert man nicht jedesmal die Vorzeichnung mitten in einem Stücke, wenn darin eine kurze Ausweichung in eine andere Tonart vorkommt, sondern man setzt die der fremden Tonart erfoderlichen Versetzungszeichen lieber, so oft es nöthig ist, besonders vor die Note, als dass man jedesmal eine ganz neue Vorzeichnung hinsetzte. Wo man indessen dies Letztere bequemer findet, da ändert man auch einmal mitten im Stücke die Vorzeichnung: z. B. wenn man in einer Tonart, welche eine, von der bisherigen, sehr verschiedene Vorzeichnung erfodert, etwas lang zu verweilen gedenkt, in welchem Fall es gar mühsam sein würde, die vielen Versetzungszeichen jedesmal den einzelnen Noten beizusetzen. Kurz man bedient sich überall derjenigen Vorzeichnungsweise, welche eben die grösste Bequemlichkeit gewährt.

§ 144.

Manche Schriftsteller pflegen diejenigen Versetzungszeichen, welche in der Vorzeichnung stehen, wesentliche, und die, im Verlaufe des Stückes einzeln vorkommenden, zufällige zu nennen. Diese Benennungen sind aber nicht sehr passend: denn 1.) wenn ein Stück, z. B. aus *G* in's *D*-dur ausweicht, so ist, von diesem Augenblick an, für die letztere Tonart ein ♯ vor c eben so wesentlich, als das ♯ vor f in der Vorzeichnung. — Ja, 2.) nach der herkömmlichen Art, in Molltonarten vorzuzeichnen (§ 142), muss (§ 142.) ja, in einem Tonstücke z. B. aus *a*-moll, sogar das leitereigene gis durch ein, jedesmal eigens beizusetzen-

Digitized by Google

des # angedeutet werden. Ziemt aber hier dem # vor g der Name eines zufälligen? — Und wenn nun, 3.) ein Tonstück, das aus einer transponirten Tonart geht, ganz ohne Vorzeichnung geschrieben wird (§ 143), sollen dann die Versetzungszeichen, die im Verlaufe des Stückes überall nothwendig vorkommen müssen, ebenfalls zufällig heissen? — 4.) aber werden wir, bei der Lehre von den Durchgängen, eine andere Gattung zufälliger Versetzungszeichen kennen lernen, welche weit eher den Namen zufällig verdienen; weshalb auch andere Tonlehrer, mit grösserem Rechte, nur diese zufällig nennen. — Jedenfalls wollen wir den Kunstausdruck wesentliche, und zufällige Versetzungszeichen, in unser Kunstwörterbuch lieber nicht aufnehmen, weil er wenigstens unbestimmt, und, durch den verschiedenen Gebrauch der Schriftsteller, zweideutig geworden ist.

(§ 143.)

§ 145.

Eine nützliche Uebung für jeden noch nicht sehr Geübten, wär es, alle möglichen Dur- und Molltonleitern auf eine oder zwei Notenzeilen aufzuschreiben, und zwar ungefähr auf folgende Art. Zuerst von jeder Durtonart die drei wesentlichsten Accorde, dann die Tonleiter, und zuletzt die Vorzeichnung. Z. B. Fig. 173 *i*.

173 *i*.

Auch mag man die drei wesentlichsten Accorde jeder Durtonart auf dem Clavier anschlagen, etwa wie bei *k*.

k.

Eben so verfahre man mit den Molltonleitern. Da jedoch bei diesen die übliche Vorzeichnung der eigentlichen Tonleiter nicht entspricht (§ 142), so schreibe man zuerst die drei wesentlichsten Accorde, dann aber gleich die Vorzeichnung so, wie sie nun einmal üblich ist, und nach dieser die Tonleiter. Z. B. Fig. 173 *l*. — Bei'm Durchspielen der weichen Tonarten verfährt man dann wieder wie bei den harten.

(§ 142.)

173 *l*.

V.) *Eigenthümliche Harmonieen der Tonart.*

A.) *Aufzählung derselben.*

§ 146.

Nachdem wir die Beschaffenheit jeder Tonleiter erkennen gelernt, wird es uns auch leicht sein, die, einer Tonart eigenen Harmonieen, (von denen wir oben,

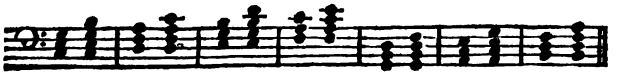
Digitized by Google

§ 123 u. ff., vorläufig nur erst die drei wesentlichsten, als Häupter und Stammväter der Familie aufgezählt, die leitereigenen Nebenharmonieen aber noch verspart hatten,) nunmehr vollständig kennen zu lernen. (§ 123.)

Einer Tonart sind alle diejenigen Grundharmonieen eigen, welche sich aus den Tönen ihrer Leiter zusammensetzen lassen.

§ 147.

Die, einer harten Tonart eigenen Harmonieen sind also:



C, C7; d, d7; e, e7; F, F7; G, G7; a, a7; h, h7.

1.) Der harte tonische Dreiklang auf der ersten Leiterstufe, z. B. in *C*-dur die grosse C-Dreiklang-Harmonie; (§ 123, Nr. 1.) (§123, Nr.1.)

2.) Der weiche Dreiklang auf der zweiten Stufe der Tonleiter, d. h., dessen Grundton die zweite Stufe der Leiter ist, z. B. in *C*-dur die Harmonie d;

3.) Ein eben solcher Dreiklang auf der dritten Stufe der Leiter, z. B. in *C*-dur die Harmonie e; (diese Harmonie pflegt ziemlich selten vorzukommen.)

4.) Der Unterdominantendreiklang oder harte Dreiklang auf der vierten Leiterstufe, z. B. in *C*-dur die Harmonie F; (§ 123, Nr. 4.) (§123, Nr.4.)

5.) Der harte Dreiklang auf der fünften Stufe, oder Dominantendreiklang, z. B. in *C*-dur die Harmonie G; (§ 123, Nr. 2.) (§123, Nr.2.)

6.) Der weiche Dreiklang der sechsten Stufe, z. B. in *C*-dur die Harmonie a;

Digitized by Google

7.) Der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe, z. B. in *C*-dur die Harmonie °h; (auch diese Harmonie kommt nicht häufig vor, und überdies verwechselt das Gehör sie gewöhnlich mit dem Hauptvierklang mit
(§ 72. ausgelassener Grundnote. (§ 72.)

8.) Der grosse Vierklang auf der ersten Stufe, z. B. in *C*: G⁷;

9.) Der weiche Vierklang auf der zweiten, z. B. in *C*: d⁷;

10.) Ein eben solcher auf der dritten, z. B. in *C*: e⁷;

11.) Der grosse Vierklang auf der Unterdominante oder vierten Note der Leiter, z. B. in *C*: F⁷;

12.) Der Hauptvierklang auf der Dominante oder
(§ 125, Nr. 3.) fünften Stufe (§ 125, Nr. 3), z. B. in *C*: G⁷; (dieser Vierklang, der auf der fünften Stufe der Durtonleiter, ist es, auf welchen die Hinzufügung einer
(§ 77.) grossen None (§ 77 u. ff.) anwendbar ist, weil nämlich in Dur die grosse None der fünften Leiterstufe vorfindlich ist, nicht aber die kleine, z. B. in *C*-dur der Ton a, und nicht as.)

13.) Der weiche Vierklang auf der sechsten Stufe, z. B. in *C*: a⁷;

14.) Der Vierklang mit kleiner Quinte auf der siebenten Stufe, z. B. in *C*: °h⁷.

§ 148.

Sucht man eben so die, einer Molltonart eigenen Harmonieen, so zeigen sich folgende:

Digitized by Google

1.) Der tonische weiche Dreiklang, z. B. in *a*-moll die Harmonie a; (§ 123, Nr. 1.) (§123, Nr.1.)

2.) Der verminderte Dreiklang auf der zweiten Note der Tonleiter, z. B. in *a*: °h;

3.) Der weiche Dreiklang der Unterdominante, oder vierten Stufe, z. B. in *a*: d; (§ 123, Nr. 4.) (§123, Nr.4.)

4.) Der harte Dreiklang der Dominante oder des fünften Tones der Leiter, z. B. in *a*: E; (§ 123, Nr. 2.) (§123, Nr.2.)

5.) Der harte Dreiklang der sechsten Stufe, z. B. in *a*: F;

6.) Der verminderte Dreiklang der siebenten, z. B. in *a*: °gis;

7.) Der Vierklang mit kleiner Quinte auf der zweiten Stufe, z. B. in *a*: °h⁷; (diese Harmonie, der Vierklang auf der zweiten Stufe der Molltonleiter, ist es, welcher die Erhöhung der Terz eigen ist.)

8.) Der weiche Vierklang auf der Unterdominante, oder vierten Stufe, z. B. in *a*: d⁷;

9.) Der Hauptvierklang auf der fünften Stufe, oder Dominante (§ 123, Nr. 3.), z. B. in *a*: E⁷; (dieser Hauptvierklang, der auf der fünften Stufe der Molltonleiter, ist es, welchem die Beifügung einer kleinen None zunächst eigen ist, weil nämlich in der Mollscale sich die kleine None der Dominante findet, nicht aber die grosse, z. B. in *a*-moll nicht fis, sondern f.) (§123, Nr.3.)

10.) Der grosse Vierklang auf dem sechsten Tone der weichen Leiter, z. B. in *a*: F⁷.

§ 149.

Eine Uebersicht der ganzen Familie aller leitereigenen Harmonieen der Normaltonarten *C*-dur und *a*-moll gewähren folgende Tabellen:

Digitized by Google

a.) In *C* findet sich

auf der ersten Stufe C und C♯,
— — zweiten — d — d♯,
— — dritten — e — e♯,
— — vierten — F — F♯,
— — fünften — G — G♯,
— — sechsten — a — a♯,
— — siebenten — °h — °h♯.

b.) In *a* residirt

auf der ersten Stufe a,
— — zweiten — °h und °h♯,
— — dritten — Nichts,
— — vierten — d und d♯,
— — fünften — E — E♯,
— — sechsten — F — F♯,
— — siebenten — °gis.

Oder:

	auf der erst. St.	*auf der zweiten,*	*auf der dritten,*	*auf der viert.,*	*auf der fünft.,*	*auf der sechst.,*	*auf der siebent.*
In *C*:	C, C♯;	d, d♯;	e, e♯;	F, F♯;	G, G♯;	a, a♯;	°h, °h♯.
In *a*:	a ;	°h, °h♯;		d, d♯;	E, E♯;	F, F♯;	°gis.

Anfänger mögen sich ähnliche Tabellen über alle transponirte Dur- und Molltonarten fertigen; z. B.:

In *G*-dur

auf der ersten Stufe G und G♯,
— — zweiten — a — a♯,
u. s. w.

In *e*-moll

auf der ersten — e,
— — zweiten — °fis — °fis♯,
u. s. w.

In *F*-dur

auf der ersten — F — F♯,
— — zweiten — g — g♯,
u. s. w.

Digitized by Google

§ 150.

Die Molltonart ist, wie man sieht, beträchtlich ärmer an Harmonieen als die harte. Diese hat sieben leitereigene Dreiklänge, deren jeder also eine der sieben Noten der Tonleiter zum Grundtone hat; aber ein Dreiklang, dessen Grundnote die dritte Note einer Mollleiter wäre, wäre ein Unding. Z. B. in *a*-moll würde er aus den Tönen [c e gis] bestehen; das wär aber ein Dreiklang mit übermässiger Quinte, und eine solche Grundharmonie giebt es nicht (§ 50). (§ 50.) Daher kommt es, dass die weiche Tonart einen Dreiklang weniger hat, als die harte.

Eben so sind der harten Tonart sieben Vierklänge auf allen sieben Stufen der Leiter eigen; allein auf drei Stufen der weichen lassen sich keine leitereigenen Vierklänge als Grundharmonieen bilden: nicht auf der ersten, denn dies wär ein Grundaccord mit kleiner Terz, grosser Quinte und grosser Septime, wie z. B. [A c e gis], und einen solchen haben wir nicht (I Bd., § 50); — nicht auf der dritten, z. B. (§ 50.) [c e gis h], denn es giebt keinen Grundaccord mit übermässiger Quinte; — nicht auf der siebenten, denn das müsste ein Vierklang mit verminderter Septime sein, z. B. (Gis H d f), und auch eine solche Grundharmonie existirt nicht (I Bd., § 50). Zwar kommen (§ 50.) wohl zuweilen Tonverbindungen vor wie [Gis H d f] (§ 83), oder [A c e gis], oder [c e gis], oder (§ 83.) [c e gis h]: aber diese alle sind keine Grundharmonieen, sondern umgestaltete. Wenn hingegen in Sätzen aus *a*-moll die Harmonieen [A c e g], oder [c e g], oder [c e g h], oder [G H d f] vorkommen, so sind diese nicht leitereigen, sondern schon Ausweichungen. (Anm. zum § 131.) (§ 131, Anm.)

Digitized by Google

B.) *Unsere Bezeichnung der Sitze der Harmonieen.*

§ 151.

(§ 149.) Noch allgemeiner, als im § 149 durch teutsche Buchstaben geschehen, nämlich nicht auf eine bestimmte Tonart beschränkt, sondern auf eine jede passend, wollen wir die Gesammtheit ihrer Harmonieen dadurch vorstellen, dass wir, statt der teutschen Buchstaben, die römische Zahl der Leiterstufe setzen, und zwar, statt der grossen, oder kleinen Buchstaben, grosse, oder kleine römische Ziffern, und diese, grade wie sonst die teutschen Buchstaben, mit ^{7}, ^{7} und $^\circ$ bezeichnen.

Alsdann bedeutet eine grosse römische Ziffer einen harten Dreiklang auf der Stufe, welche diese Ziffer anzeigt, z. B. eine grosse römische Ziffer I den harten Dreiklang auf der ersten Stufe oder Tonica, — V den harten Dreiklang auf der Dominante oder fünften Stufe. — Eine kleine römische Ziffer hingegen bedeutet einen kleinen oder weichen Dreiklang, z B. ii den weichen auf der zweiten Stufe; — eine kleine dergleichen Ziffer mit $^\circ$ einen verminderten Dreiklang z. B. $^\circ$vii den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe; — eine grosse römische Ziffer mit der arabischen Ziffer ^{7}, den Hauptvierklang, also V^7 den Hauptvierklang auf der fünften Stufe; — eine kleine dergleichen mit ^{7} einen weichen Vierklang (mit kleiner Terz und grosser Quinte), z. B. ii^7 den weichen Vierklang auf der zweiten Stufe; — eine kleine mit $^\circ$ und ^{7} den Vierklang mit kleiner Quinte, z. B. $^\circ$vii^7, den Vierklang mit kleiner Quinte auf dem Unterhalbetone der Tonart, — und endlich eine grosse solche Ziffer mit durchstrichener ^{7} die Harmonie des grossen

Digitized by Google

Vierklanges, z. B. IV⁷ den grossen Vierklang der vierten Leiterstufe.

Auf diese Weise können wir die Gesammtheit der, einer jeden Tonart eigenen Harmonieen, durch folgendes Ziffernbild vorstellen:

Grundharmonieen jeder Durtonart.

I	und	I⁷,
II	—	II⁷,
III	—	III⁷,
IV	—	IV⁷,
V	—	V⁷,
VI	—	VI⁷,
°VII	—	°VII⁷.

Grundharmonieen jeder Molltonart.

I		
°II	und	°II⁷,
IV	—	IV⁷,
V	—	V⁷,
VI	—	VI⁷,
°VII		

Oder:

	Auf der erst. St.	*auf der zweiten,*	*auf der dritten,*	*auf der vierten,*	*auf der fünften,*	*auf der sechsten,*	*auf der siebenten,*
In Dur:	I, I⁷;	II, II⁷;	III, III⁷;	IV, IV⁷;	V, V⁷;	VI, VI⁷;	°VII, °VII⁷.
In Moll:	I ;	°II, °II⁷;		IV, IV⁷;	V, V⁷;	VI, VI⁷;	°VII.

§ 152.

Diese unsere Bezeichnung der Grundharmonieen durch grosse und kleine römische Ziffern mit ° und ⁷, oder ⁷ kommt, wie man sieht, mit der bisher gebrauchten Bezeichnung durch grosse und kleine teutsche Buchstaben mit eben solchen Zeichen ° und ⁷, oder ⁷

Digitized by Google

genau überein; doch hat jede derselben ihre Eigenthümlichkeiten, jede ihre eigenen Vortheile.

Die durch teutsche Buchstaben deutet nur bestimmt diese oder jene Harmonie auf einer bestimmten Note an; sie lässt aber unbestimmt, auf welcher Stufe welcher Tonleiter sie stehe. Z. B. F⁷ bedeutet bestimmt den grossen Vierklang von F; aber ohne Rücksicht, auf welcher Stufe welcher Tonleiter dies F⁷ zu Hause, ob es F⁷ als Vierklang der ersten Stufe von *F*-dur sei, — oder auf der vierten von *C*-dur, — oder auf der sechsten von *a*-moll, u. s. w. — Hingegen eine grosse römische Ziffer mit ⁷ bedeutet bestimmt den grossen Vierklang auf einer bestimmten Stufe irgend einer Tonleiter, lässt aber unbestimmt, in welcher Tonart, und also auf welcher Note. Z. B. das Zeichen IV⁷ bedeutet ganz bestimmt einen grossen Vierklang auf der vierten Stufe jeder beliebigen (harten) Tonart, aber ohne anzudeuten, ob es IV⁷ von *C*-dur sei, also F⁷, —oder IV⁷ von *G*-dur, also C⁷, — oder von *F*, also B⁷, — oder von *A*, also D⁷, u. s. w.

Die Bezeichnung durch teutsche Buchstaben ist also in einer Hinsicht bestimmter, aber eben darum auch beschränkter; — in der andern Hinsicht wohl allgemeiner, aber darum auch unbestimmter. — Die Bezeichnung durch römische Ziffern hingegen erscheint in ersterer Hinsicht beschränkter, aber eben darum bestimmter und bezeichnender, in anderer Hinsicht hingegen zwar unbestimmter, aber eben deswegen auch allgemeiner und umfassender.

§ 153.

Wir können aber die Vortheile beider Bezeichnungsarten vereinen, indem wir der römi-

Digitized by Google

schen Ziffer einen, grossen oder kleinen, Cursivbuchstaben, als Zeichen der Tonart (§ 121) voransetzen; (§ 121.) wodurch dann Alles vollends bestimmt wird. Dann heisst z. B. *C*: IV⁷ bestimmt: der grosse Vierklang auf der vierten Stufe der *C*-dur-Leiter, folglich die Harmonie 𝔉⁷ als IV⁷ von *C*-dur. — Eben so heissen folgende Zeichen:

C: I, V⁷, VI, *G*: V⁷, *e*: V⁷, I, °II, V, u. s. w.

der grosse oder harte Dreiklang auf der ersten Stufe der grossen oder harten Tonart *C*, also 𝔈 als I von *C*-dur; — dann der Hauptvierklang auf der fünften Stufe eben dieser Tonart, also 𝔊⁷ als V⁷ von *C*-dur; — der kleine oder weiche a-Dreiklang auf der sechsten Stufe ebenderselben Tonart; — der Hauptvierklang auf der fünften Stufe von *G*-dur, also 𝔇⁷ als V⁷ von *G*; — der Hauptvierklang 𝔥⁷ auf der fünften Stufe der kleinen oder weichen Tonart *e*-moll; — die Harmonie e als tonische; — der verminderte Dreiklang °fis auf der zweiten Stufe von *e*-moll; — der harte Dreiklang auf der fünften Stufe derselben Tonart, also 𝔥 als V von *e*; — u. s. w.

Wir werden in der Folge finden, welche Klarheit und Erleichterung uns diese Bezeichnungsart gewährt, und darum lasse der Leser sich die geringe Mühe nicht verdriessen, sie sich geläufig zu machen.

Wollte man übrigens die am Ende der §§ 52 und 121 angedeutete Generalisirung auch hier anwenden, so könnte man durch die Bezeichnung *X*: I die Harmonie der ersten Stufe irgend einer beliebigen harten Tonart vorstellen, also entweder *C*: I, oder *Cis*: I, oder *D*: I, u. s. w. — durch *x*: °II⁷ die Vierklangharmonie der zweiten Stufe irgend einer Molltonart, also entweder *c*: °II⁷, oder *cis*: °II⁷, oder *d*: °II⁷; u. dgl.; — durch *C*: X eine jede der in *C*-dur vorfindlichen harten Dreiklangharmonieen, also entweder *C*: I, oder (§ 52, 121)

Digitized by Google

C: IV, oder *C:* V; — durch *C:* x⁷ einen der in *C*-dur vorfindlichen weichen Vierklänge, also entweder *C:* II⁷, oder *C:* III⁷, oder *C:* VI⁷, u. s. w.

C.) *Uebersicht der eigenthümlichen Harmonieen einer jeden Tonart.*

§ 154.

In nachstehender Tabelle findet man die in einer jeden vorkommenden Tonart vorfindlichen Grundharmonieen verzeichnet. Sie ist folgendermasen zu lesen.

In *C*-dur findet sich auf der ersten Stufe C und C⁷, auf der zweiten D und D⁷, u. s. w. — In *Ces*-dur findet sich auf der ersten Stufe Ces und Ces⁷, u. s. w.

D.) *Mehrdeutigkeit des Sitzes.*

§ 155.

Man sieht aus dem Bisherigen, dass 1.) nicht nur auf Einer und derselben Stufe einer Tonart, mehr als Eine Grundharmonie zu Hause sein kann, oder, wie man es zu nennen pflegt, ihren Sitz hat; sondern dass auch 2.) eine und dieselbe Art von Grundharmonie auf mehr als Einer Stufe einer Tonart vorkommen, ja sogar bald dieser bald einer anderen Tonart angehören kann. Dies ist eine zweite Hauptgattung von Mehrdeutigkeit, die wir Mehrdeutigkeit des Sitzes nennen wollen.

Zu 1.

Es kommt nämlich vor, (siehe nachstehende Tabelle, (§147, 148.) oder auch die Noten-Figuren der §§ 147 u. 148.)

a.) *In harter Tonart.*

Auf der ersten Stufe (auf der tonischen Note,) der tonische harte Dreiklang, und der grosse Vierklang. Z. B. in *C*-dur: C und C⁷; — in *G*-dur: G und G⁷; in *Es*: Es und Es⁷, u. s. w.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tabelle aller eige

			Auf der ersten Stufe.			A zwei
In den Durtonarten.	In C	:	C	, C?	.	d
	Ces	:	Ces	, Ces?	.	des
	H	:	H	, H?	.	cis
	B	:	B	, B?	.	c
	A	:	A	, A?	.	h
	As	:	As	, As?	.	b
	Gis	:	Gis	, Gis?	.	ais
	G	:	G	, G?	.	a
	Ges	:	Ges	, Ges?	.	as
	Fis	:	Fis	, Fis?	.	gis
	F	:	F	, F?	.	g
	Fes	:	Fes	, Fes?	.	ges
	E	:	E	, E?	.	fis
	Es	:	Es	, Es?	.	f
	D	:	D	, D?	.	e
	Des	:	Des	, Des?	.	es
	Cis	:	Cis	, Cis?	.	dis
	als		I	, I?	.	r
In den Molltonarten.	In c	:	c	, --	.	°d
	h	:	h	, --	.	°ci
	b	:	b	, --	.	°c
	ais	:	ais	, --	.	°h
	a	:	a	, --	.	°h
	as	:	as	, --	.	°b
	gis	:	gis	, --	.	°a
	g	:	g	, --	.	°a
	fis	:	fis	, --	.	°g
	f	:	f	, --	.	°g
	e	:	e	, --	.	°fi
	es	:	es	, --	.	°f
	dis	:	dis	, --	.	°e
	d	:	d	, --	.	°e
	cis	:	cis	, --	.	°d
	als		r	, --	.	

(§ 1

Digitized by Google

Auf der zweiten Stufe der kleine Dreiklang, und ein weicher Vierklang, z. B. in *C*-dur: d und d^7; — in *F*: g und g^7; — in *B*: c und c^7;

Auf der dritten Stufe eben so ein kleiner Dreiklang, und ein weicher Vierklang, z. B. in *C*-dur: e und e^7; — in *D*: fis und fis^7;

Auf der vierten Stufe ein grosser Dreiklang, und ein grosser Vierklang, z. B. in *C*: F und F^7; — in *F*: B und B^7;

Auf der fünften ein harter Dreiklang, und der Hauptvierklang, z. B. in *C*: G und G^7; — in *G*: D und D^7;

Auf der sechsten ein weicher Dreiklang, und ein weicher Vierklang, z. B. in *C*-dur: a und a^7; — in *G*: e und e^7;

Auf der siebenten Stufe ein verminderter Dreiklang, und der Vierklang mit kleiner Quinte, z. B. in *C*-dur: ^{o}h und $^{o}h^7$, — in *B*: ^{o}a und $^{o}a^7$;

b.) *In der weichen Tonart* wohnet

Auf der ersten Stufe ein weicher Dreiklang, z. B. in *a*-moll: a; aber kein Vierklang (§ 149); (§ 149.)

Auf der zweiten Stufe ein verminderter Dreiklang, und der Vierklang mit kleiner Quinte, z. B. in *a*-moll: ^{o}h und $^{o}h^7$;

Auf der dritten Stufe Nichts (§ 149); (§ 149.)

Auf der vierten ein weicher Dreiklang, und ein weicher Vierklang, z. B. in *a*-moll: d und d^7; — in *c*: f und f^7;

Auf der fünften Stufe ein harter Dreiklang, und der Hauptvierklang; z. B. in *a*-moll: E und E^7;

Auf der sechsten ein grosser Dreiklang, und ein grosser Vierklang, z. B. in *a*-moll: der grosse F-Dreiklang und der grosse Vierklang F^7; — in *h*: G und G^7;

Auf der siebenten Stufe ein verminderter Dreiklang, z. B. in *a*-moll: ^{o}gis, — und kein Vierklang (§ 149). (§ 149.)

Digitized by Google

Zu 2.

Wir sahen, bis hierher, wie, auf einer und derselben Tonstufe einer und derselben Tonart, häufig mehr als eine Harmonie ihren Sitz hat. Sehen wir nunmehr auch, wie Eine und dieselbe Grundharmonie, bald auf dieser, bald auf jener Stufe, dieser oder jener Tonart vorkommen kann.

Es fanden sich nämlich, wie wir gesehen, harte Dreiklänge sowohl auf der ersten, als auf der vierten und fünften Durstufe, so wie auch auf der fünften und sechsten in Moll; oder mit andern Worten: ein harter Dreiklang kann vorkommen, in harter Tonart als I, als V, als IV, und in Moll als V und als VI; z. B. die Harmonie G: als tonische Harmonie von *G*-dur, als Dominantharmonie von *C*-dur oder von *c*-moll, als Unterdominantharmonie von *D*, und als Dreiklang der sechsten Stufe in *h*, u. s. w. — Eben so kommt ein weicher Dreiklang bald als II, oder III, oder VI, in Dur vor, bald als I oder IV in Moll, u. s. w. —; und so ist jede Harmonie, und in soweit mehrdeutig, dass man ihr bald diese, bald jene römische Ziffer unterlegen, sie folglich als, mehr denn Einer Tonart angehörig, betrachten kann.

Nachstehende Tabellen gewähren eine Uebersicht, auf welchen Stufen, welcher Tonart eine jede Harmonie vorkommt, und was für Harmonieen in jeder Tonart vorkommen.

Sie sind folgendermasen zu lesen:

(Tabelle *a*.) Der grosse G-Dreiklang findet sich in fünf verschiedenen Tonarten; nämlich in *C*-dur als tonische Harmonie der I-ten Stufe, in *G*-dur als Dreiklang der IV-ten, in *F*-dur als Harmonie der V-ten Stufe, oder Dominantendreiklang, dann in *f*-moll ebenfalls als Dominantendreiklang V, und in *c*-moll

Digitized by Google

als Dreiklang der VI-ten Stufe. — Die Harmonie Deś oder Eiś erscheint in *As* oder *Gis* als IV, in *Ges* oder *Fis* als V, in *Des* oder *Cis* als I; in *fis*-moll als V, in *f*-moll als VI. — D ist entweder *A:* IV, oder *G:* V, oder *D:* I, der *g*-V, oder *fis* VI. — Und wieder: In *C*-dur finden sich drei harte Dreiklänge: nämlich auf der I-ten Stufe E, auf der IV-ten F, und auf der V-ten G. — In *Ces*- oder *H*-dur findet sich Fes oder E auf der IV-ten, Ges oder Fis auf V-ten, Ces oder H auf der I-ten Stufe. — In *h*-moll finden sich zwei harte Dreiklänge, nämlich auf der V-ten Stufe Fis, und G auf der VI-ten; — u. s. w. —

(Tabelle *b.*) Der weiche Dreiklang c oder his findet sich als II in *B*-dur, als III in *As*- oder *Gis*-dur, u. s. w. — Und wieder: In *C*-dur finden sich drei weiche Dreiklänge, nämlich auf der II-ten Stufe d, auf der III-ten e, und auf der VI-ten a; — in *Ces*- oder *H*-dur findet sich auf der II-ten des oder cis, auf der IIIten es oder dis, und as oder gis auf der VI-ten; — u. s. w.

Um sich diese verschiedenen Verhältnisse geläufig zu machen, kann man sich, zur Uebung, etwa Fragen folgender Art zur Beantwortung vorlegen:

Auf welchen Stufen der harten und der weichen Tonleiter finden sich grosse Dreiklänge? — Antw. In harter Tonart auf der ersten, vierten und fünften, — in weicher aber auf der fünften und sechsten, z. B. der harte E-Dreiklang findet sich in *C*-dur auf der ersten Stufe, in *G* auf der vierten, in *F* auf der fünften; in *f*-moll auf . . . . u. s. w. — Der harte Dreiklang Eis findet sich . . . . u. s. w. — Der harte Des-Dreiklang findet sich . . . . u. s. w. — u. s. w.

Auf welchen Stufen harter und weicher Tonart haben weiche Dreiklänge ihren Sitz? — Antw. In harter Tonart auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe, und auf der ersten und vierten der weichen, z. B. der weiche Dreiklang c findet sich auf der zweiten Stufe von *B*-dur; auf der dritten von *As*, auf der . . . . u. s. w — Der kleine Eis-Dreiklang findet sich auf der . . . . u. s. w. —

Auf welchen Stufen harter und weicher Leiter finden sich verminderte Dreiklänge? . . . u. s. w. — u. s. w.

Digitized by Google

TABELLE *a.)*

Sitz der harten Dreiklänge.

	Des / Cis	Es / Dis	Fes / E	F / Eis	Ges / Fis	As / Gis	Bes / A	B / Ais	Ces / H
In den Durtonarten.									
C	I			IV	V				
Ces, H			IV	V					I
B		IV	V					I	
A	IV	V					I		
As, Gis	IV	V				I			
G	IV	V				I			
Ges, Fis	V				I				IV
F	V			I				IV	
Fes, E			I				IV	V	
Es		I				IV	V		
D	I				IV	V			
Des, Cis	I				IV	V			
In den Molltonarten.									
e					V	VI			
h					V	VI			
b, ais				V	VI				
a			V	VI					
as, gis		V	VI						
g	V	VI							
fis	V	VI							
f	V	VI							
e	VI								V
es, dis								V	VI
d								V	VI
cis								V	VI

Digitized by Google

TABELLE *b.)*

Sitz der weichen Dreiklänge.

	c his, cis	des b	es bis, d	e	f eis	ges fis	g	as gis	b a, ais	h
In den Durtonarten.										
C			II.	III.				VI.		
Ces, H		II.	III.				VI.			
B	II.	III.				VI.				
A	III.				VI.				II.	
As, Gis	III.				VI.				II.	
G				VI.				II.	III.	
Ges, Fis			VI.				II.	III.		
F		VI.				II.	III.			
Fes, E	VI.				II.	III.				
Es	VI.			II.	III.					
D				II.	III.				VI.	
Des, Cis			II.	III.				VI.		
In den Molltonarten.										
c	I.			IV.						
h				IV.						I.
b, ais			IV.						I.	
a		IV.						I.		
as, gis	IV.						I.			
g	IV.						I.			
fis						I.				IV.
f					I.				IV.	
e				I.				IV.		
es, dis			I.				IV.			
d		I.				IV.				
eis	I.				IV.					

Digitized by Google

TABELLE C.)

Sitz der verminderten Dreiklänge.

	°c °his,	°cis,	°d °cisis,	°es °dis,	°e	°f °eis,	°fis,	°g °fisis,	°gis,	°a °gisis,	°b °ais,	°h
In den Durtonarten.												
C :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII.	
Ces, H :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII.	.	
B :	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII.	.	.	
A :	.	.	.	.	.	.	.	°VII.	.	.	.	
As, Gis :	.	.	.	.	.	.	°VII.	.	.	.	.	
G :	.	.	.	.	.	°VII.	.	.	.	.	.	
Ges, Fis :	.	.	.	.	°VII.	.	.	.	.	.	.	
F :	.	.	.	°VII.	.	.	.	.	.	.	.	
Fes, E :	.	.	°VII.	.	.	.	.	.	.	.	.	
Es :	.	°VII.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
D :	°VII.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
Des, Cis :	°VII.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	
In den Molltonarten.												
c :	.	°II.	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII.	
h :	°II.	.	.	.	.	.	.	.	.	°VII.	.	
b, ais :	°II.	.	.	.	.	.	.	.	°VII.	.	.	
a :	.	.	.	.	.	.	.	°VII.	.	°II.		
as, gis :	.	.	.	.	.	.	°VII.	.	°II.	.	.	
g :	.	.	.	.	.	°VII.	.	°II.	.	.	.	
fis :	.	.	.	.	°VII.	.	°II.	.	.	.	.	
f :	.	.	.	°VII.	.	°II.	.	.	.	.	.	
e :	.	.	°VII.	.	°II.	.	.	.	.	.	.	
es, dis :	.	°VII.	.	°II.	.	.	.	.	.	.	.	
d :	°VII.	.	°II.	.	.	.	.	.	.	.	.	
cis :	°VII.	.	°II.	.	.	.	.	.	.	.	.	

Digitized by Google

TABELLE *d.)*

Sitz der Hauptvierklänge.

	Des⁷ C⁷,	Es⁷ Cis⁷,	D⁷,	Dis⁷,	E⁷,	F⁷ Eis⁷,	Ges⁷ Fis⁷,	G⁷,	As⁷ Gis⁷,	A⁷,	B⁷ Ais⁷,	Ces⁷. H⁷.
In den Durtonarten.												
C :								V⁷.				
Ces, H :							V⁷.					
B :						V⁷.						
A :					V⁷.							
As, Gis :				V⁷.								
G :			V⁷.									
Ges, Fis :		V⁷.										
F :	V⁷.											
Fes, E :												V⁷.
Es :											V⁷.	
D :										V⁷.		
Des, Cis :									V⁷.			
In den Molltonarten.												
c :								V⁷.				
h :							V⁷.					
b, ais :						V⁷.						
a :					V⁷.							
as, gis :				V⁷.								
g :			V⁷.									
fis :		V⁷.										
f :	V⁷.											
e :												V⁷.
es, dis :											V⁷.	
d :										V⁷.		
cis :									V⁷.			

Digitized by Google

TABELLE *e.)*

Sitz der weichen Vierklänge.

	c⁷ his⁷,	des⁷ cis⁷,	d⁷	es⁷ dis⁷,	e⁷	f⁷ eis⁷,	ges⁷ fis⁷,	g⁷	as⁷ gis⁷,	a⁷	b⁷ ais⁷,	h⁷
In den Durtonarten.												
C :	.	.	II⁷.	.	III⁷.	.	.	.	.	VI⁷.	.	.
Ces, H :	.	II⁷.	.	III⁷.	.	.	.	.	VI⁷.	.	.	.
B :	II⁷.	.	III⁷.	.	.	.	.	VI⁷.	.	.	.	.
A :	.	III⁷	.	.	.	.	VI⁷.	.	.	.	.	II⁷.
As, Gis :	III⁷.	.	.	.	.	VI⁷.	.	.	.	.	II⁷.	.
G :	.	.	.	.	VI⁷.	.	.	.	.	II⁷.	.	III⁷.
Ges, Fis :	.	.	VI⁷.	.	.	.	.	.	II⁷.	.	III⁷.	.
F :	.	.	VI⁷.	.	.	.	.	II⁷.	.	III⁷.	.	.
Fes, E :	.	VI⁷.	.	.	.	.	II⁷.	.	III⁷.	.	.	.
Es :	VI⁷.	.	.	.	.	II⁷.	.	III⁷.	.	.	.	.
D :	.	.	.	.	II⁷.	.	III⁷.	.	.	.	.	VI⁷.
Des, Cis :	.	.	.	II⁷.	.	III⁷.	.	.	.	.	VI⁷.	.
In den Molltonarten.												
c :	.	.	.	.	.	IV⁷.	.	.	.	.	.	.
h :	.	.	.	.	IV⁷.	.	.	.	.	.	.	.
b, ais :	.	.	.	IV⁷.	.	.	.	.	.	.	.	.
a :	.	.	IV⁷.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
as, gis :	.	IV⁷.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
g :	IV⁷.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
fis :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	IV⁷.
f :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	IV⁷.	.
e :	.	.	.	.	.	.	.	.	.	IV⁷.	.	.
es, dis :	.	.	.	.	.	.	.	.	IV⁷.	.	.	.
d :	.	.	.	.	.	.	.	IV⁷.	.	.	.	.
cis :	.	.	.	.	.	.	IV⁷.	.	.	.	.	.

Digitized by Google

TABELLE *f.)*

Sitz der Vierklänge mit kleiner Quinte.

	°c⁷ °bis⁷,	°cis⁷,	°b⁷,	°bis⁷,	°e⁷,	°eis⁷,	°fis⁷,	°fisis⁷,	°gis⁷,	°a⁷,	°ais⁷,	°b⁷
In den Durtonarten.	*C* :											°VII⁷.
	Ces, H :										°VII⁷.	
	B :									°VII⁷.		
	A :								°VII⁷.			
	As, Gis :							°VII⁷.				
	G :						°VII⁷.					
	Ges, Fis :					°VII⁷.						
	F :				°VII⁷.							
	Fes, E :			°VII⁷.								
	Es :		°VII⁷.									
	D :	°VII⁷.										
	Des, Cis :	°VII⁷.										
In den Molltonarten.	*c* :		°II⁷.									
	h :	°II⁷.										
	b, ais :	°II⁷.										
	a :											°II⁷.
	as, gis :										°II⁷.	
	g :									°II⁷.		
	fis :								°II⁷.			
	f :							°II⁷.				
	e :						°II⁷.					
	es, dis :					°II⁷.						
	d :				°II⁷.							
	cis :			°II⁷.								

Digitized by Google

TABELLE *g.)*

Sitz der grossen Vierklänge.

	Des? C?,	Cis?,	D?,	Es?,	E?,	Fes?,	F?,	Ges?,	Fis?,	G?,	As?,	Gis?,	A?,	Bes?,	B?,	Ces?,	H?
In den Durtonarten.																	
C :	I?						IV?.										
Ces, H :						IV?.										I?.	
B :				IV?.											I?.		
A :			IV?.											I?.			
As, Gis :		IV?.										I?.					
G :	IV?.										I?.						
Ges, Fis :									I?.								IV?.
F :							I?.								IV?.		
Fes, E :						I?.								IV?.			
Es :					I?.							IV?.					
D :			I?.								IV?.						
Des, Cis :		I?.							IV?.								
In den Molltonarten.																	
c :												VI?.					
h :											VI?.						
b, ais :									VI?.								
a :							VI?.										
as, gis :						VI?.											
g :				VI?.													
fis :			VI?.														
f :		VI?.															
e :	VI?.																
es, dis :																	VI?.
d :															VI?.		
cis :													VI?.				

Digitized by Google

E.) *Grenzen der Mehrdeutigkeit des Sitzes.*

§ 156.

Jede Harmonie ist, wie wir gesehen, in sofern mehrdeutig, dass sie in mehr als Einer Tonart zu Hause sein kann, und mithin bald mit dieser, bald mit jener römischen Ziffer zu bezeichnen ist, z. B. die Harmonie 𝔊 bald als *C*: V, bald als *G*: I, bald als *D*: IV, bald als *c*: V, u. s. w. — Nachdem wir diese Mehrdeutigkeit an sich selber kennen gelernt, wollen wir auch ihre Grenzen und die näheren Bestimmungen untersuchen, durch welche sie, in vorkommenden Fällen, ganz oder doch zum Theil gehoben wird.

a.) Für's Erste kommen, wie wir gesehen (§ 149, 151, u. 155, zu 1), auf einer und derselben Stufe einer Tonart zwar oft mehr als Eine, aber doch nicht jede, sondern höchstens zwei Harmonieen vor. Nämlich (§ 149, 151, 155.)

In harter Tonart.

1.) Auf der ersten Stufe nur ein grosser Dreiklang, und ein grosser Vierklang; also weder ein kleiner, noch ein verminderter Dreiklang, weder ein Haupt-, noch ein weicher Vierklang, noch einer mit kleiner Quinte.) Oder, dies in unserer Zeichensprache ausgedrückt: Die Harmonie der ersten Stufe in Dur ist immer nur entweder I, oder I7; (aber es giebt in Dur kein i, kein °i, kein I7, kein i7, und kein °i7.) Z. B. auf der ersten Stufe von *C*-dur residirt 𝔊 und 𝔊7, (aber kein 𝔠, kein °𝔠, kein 𝔊7, kein 𝔠7, und kein °𝔠7.)

2.) Eben so ist die Harmonie der zweiten Stufe in Dur immer entweder ein kleiner Dreiklang oder ein weicher Vierklang, ii, oder ii7; (nie aber II, °ii, II7, °ii7, oder II7.) Z. B. auf der zweiten Stufe von

Digitized by Google

C-dur finden sich nur die Grundharmonieen ♭ und ♭⁷; (aber kein 𝔇, kein °♭, kein 𝔇⁷, kein °♭⁷, und kein 𝔇?.)

3.) Die Harmonie der dritten Stufe in Dur ist immer entweder III, oder III⁷; (niemal III, °III, III⁷, °III⁷, oder III?.)

4.) Die Harmonie der vierten Durstufe ist immer entweder IV, oder IV?; (also nie IV, °IV, IV⁷, IV⁷, oder °IV⁷.)

5.) Die der fünften Durstufe ist immer entweder V, oder V⁷; (aber nie °V, V⁷, °V⁷, oder V?.)

6.) Die der sechsten ist entweder VI, oder VI⁷; (nie VI, °VI, VI⁷, °VI⁷, oder VI?,) und

7.) Die der siebenten immer entweder °VII, oder °VII⁷; (nie VII, VII, VII⁷, VII⁷, oder VII?.)

Eben so ist

In weicher Tonart.

1.) Die Harmonie der ersten Stufe immer nur ein kleiner Dreiklang; also immer I; (nie I, I⁷, I⁷, °I⁷, oder I?.)

2.) Die Harmonie der zweiten immer entweder ein verminderter Dreiklang, oder ein Vierklang mit kleiner Quinte, °II, oder °II⁷; (nie also II, II, II⁷, II⁷, oder II?.)

3.) Eine Harmonie der dritten Mollstufe giebt es nicht (§ 149). (§ 149.)

4.) Die Harmonie der vierten Mollstufe ist IV, oder IV⁷; (nie IV, °IV, IV⁷, °IV⁷, oder IV?;)

5.) Die der fünften ist, so wie in Dur, immer V oder V⁷; nie V, °V, V⁷, °V⁷, oder V?;)

6.) Die der sechsten ist VI, oder VI?; (nie VI, °VI, VI⁷, VI⁷, oder °VI⁷;) und

7.) Die der siebenten immer nur °VII: (nie VII, VII, VII⁷, VII⁷, °VII⁷, oder VII?.)

Digitized by Google

§ 157.

b.) Für's Zweite kommt jede Art von Harmonie nur auf gewissen Stufen der harten oder weichen Tonleiter vor (§ 155, zu 2): denn (§ 155.)

1.) ein grosser Dreiklang wohnt, wie schon gleich der Anblick der Tabelle *a.*) zeiget, nur auf der ersten, auf der vierten, und auf der fünften Stufe harter Tonart, und auf der fünften und sechsten der weichen; (aber es giebt keinen grossen Dreiklang auf der zweiten, oder dritten, oder siebenten Stufe irgend einer Tonart, und keinen weder auf der sechsten Stufe einer harten, noch auch auf der ersten, oder vierten einer weichen;) — oder, in unserer Zeichensprache zu reden: eine harte Dreiklangharmonie ist allemal entweder I, oder IV, oder V, in Dur, oder V, oder VI in Moll; (es giebt also für uns gar keine grosse römische Ziffer II, oder III, oder VII, und in Dur kein VI, in Moll kein I und kein IV). (†) Z. B. die Harmonie ☾ kann nichts Anderes sein, als entweder I, oder IV, oder V in einer Durtonart, oder V oder VI in einer weichen, und folglich entweder *C*: I, (Dreiklangharmonie der ersten Stufe von *C*-dur,) oder IV in *G*, oder V in *F* oder *f*, oder endlich VI in *e*. (Vergl. obige Tabelle *b.*)

2.) Kleine Dreiklänge residiren nur auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der harten, und auf der ersten und vierten der weichen Tonart; mit anderen Worten: ein kleiner Dreiklang ist allemal ent-

(†) Dasselbe in der am Ende des § 153 angedeuteten allgemeineren Zeichensprache ausgedrückt: ☽ ist allemal entweder *Z*: I, oder *Z*: IV, oder *Z*: V, oder z: V, oder, z: VI; (es giebt kein II, kein III, kein VII, und weder *Z*: VI, noch z: I oder z: IV.

Digitized by Google

weder II, III, oder VI in Dur, oder I oder IV in Moll; (es giebt kein V oder VII, und in Dur kein I oder IV, in Moll kein II oder VI.) Z. B. der b-Dreiklang ist nur zu Hause in *C*, in *B*, in *F*, in *a* und in *d*: nämlich in *C* als II, in *B* als III, in *F* als VI, in *a* als IV, und in *d* als I. (Siehe obige Tabelle *b*.)

3.) Eben so ist ein verminderter Dreiklang allemal entweder °VII in Dur, oder °II oder °VII in Moll; (es giebt kein °I, kein °III, kein °IV, kein °V, kein °VI, und in Dur kein °II.) Z. B. ein verminderter °b-Dreiklang ist nur zu finden in *c* als °II, und in *Es* oder *es* als °VII. (Tabelle *c*.)

4.) Ein Hauptvierklang ist immer V^7, in Dur oder Moll; (es giebt kein I^7, kein II^7, kein III^7, kein IV^7, kein VI^7, und kein VII^7.) Z. B. ein Hauptvierklang $\mathfrak{H}^7$ findet sich nur als *E*: V^7 oder *e*: V^7. (Tabelle *d*.)

5.) Der weiche Vierklang (mit kleiner Terz und grosser Quinte) ist immer entweder II^7, III^7, oder VI^7 in Dur, oder IV^7 in Moll; (es giebt kein I^7, kein V^7, kein VII^7, und in Dur kein IV^7, in Moll kein II^7, VI^7, oder III^7. Z. B. die Harmonie $\mathfrak{fis}^7$ ist immer nur entweder IV^7 von $\mathfrak{cis}$, oder II^7 von $\mathfrak{E}$, oder VI^7 von *A*, oder III^7 von *D*. (Tabelle *e*.)

6.) Ein Vierklang mit kleiner Quinte kommt überall nur vor als $°VII^7$ in Dur, oder als $°II^7$ in Moll; (es giebt kein $°I^7$, kein $°III^7$, kein $°IV^7$, kein $°V^7$, kein $°VI^7$, und in Dur kein $°II^7$, in Moll kein $°VII^7$.) Z. B. $\mathfrak{of}^7$ kann nichts Anderes sein, als entweder *Ges*: $°VII^7$, oder *es*: $°II^7$. (Tabelle *f*.)

7.) Endlich der grosse Vierklang erscheint überall nur als I^7 oder IV^7 in Dur, oder als VI^7 in

Digitized by Google

Moll; es giebt kein II⁷, III⁷, V⁷, VII⁷, und in Dur kein VI⁷, in Moll kein IV⁷.) Z. B. Cis⁷ kann nur vorkommen in *g* als VI⁷, oder in *B* als IV⁷, oder in *Es* als I⁷. (Tabelle *g*.)

§ 158.

Man wird aus dieser Erörterung ersehen, dass die harten und die weichen Dreiklänge die mehrdeutigsten aller Accorde sind; indem jeder derselben auf fünf verschiedenen Stufen mehrer Tonarten vorkommen kann. (Tabelle *a* und *b*, § 157, Nr. 1 und 2.) (§ 157, Nr. 1 u. 2.)

Nächst diesen ist der weiche Vierklang am mehrdeutigsten; denn einer und derselbe weiche Vierklang erscheint auf vier Stufen vier verschiedener Tonleitern. (Tabelle *e* und § 157, Nr. 5.) (§ 157, Nr. 5.)

Nur auf drei verschiedenen Stufen kommen der verminderte Dreiklang und der grosse Vierklang vor, (Tabelle *c* und *g*, § 157, Nr. 3 u. 7,) desgleichen endlich der (§ 157, Nr. 3 u. 7.)

Hauptvierklang und der Vierklang mit kleiner Quinte, jeder nur in zwei Tonarten. (Tabelle *d* und *f*, § 157, Nr. 4 u. 6.) Diese letzteren Harmonieen sind also am wenigsten mehrdeutig in Ansehung des Sitzes. (§ 157, Nr. 4 u. 6.) In einer Hinsicht ist der Hauptvierklang auch selbst noch minder mehrdeutig als der mit kleiner Quinte, denn dieser ist bald °II⁷, bald °VII⁷; jener aber immer V⁷, nur aber bald V⁷ in Dur, bald V⁷ in Moll. Der Hauptvierklang ist also im Grunde nur in Ansehung des *modus* (§ 120) mehrdeutig. (§ 120.)

Digitized by Google

F.) *Zusammenstellung der bisher betrachteten zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit der Zusammenklänge.*

§ 159.

Wir haben nun zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit der Harmonieen kennen gelernt: früher, (§ 100.) nämlich im I. Bd. § 100, die harmonische Mehrdeutigkeit, und so eben die Mehrdeutigkeit des Sitzes.

Jetzo wollen wir einen Augenblick verweilen und einen Blick auf jene erste Hauptart zurückwerfen, um, durch Vergleichung beider Hauptgattungen und ihrer Unterarten, unsere Ansichten von Mehrdeutigkeit der Harmonieen überhaupt zu erweitern und aufzuhellen.

Wir haben Erstens gefunden, dass eine Harmonie zuweilen, durch irgend eine Umbildung, eine Gestalt annimmt, welche einer ganz anderen Harmonie, für Aug und Ohr, oder wenigstens für letzteres, zum Täuschen ähnlich ist, so dass man einem solchen Zusammenklang an sich nicht ansehen kann, ob man ihn für diese oder jene Harmonie halten soll; mit anderen Worten, dass er mehrdeutig ist in Ansehung der Frage, auf welcher Grundharmonie er wohl beruhen möge? und dass daher ein und derselbe Zusammenklang von Tönen bald als auf dieser, bald auf jener beruhend, angesehen werden kann, oder, (da wir die Grundharmonieen durch daruntergesetzte teutsche Buchstaben bezeichnen) dass man einem und demselben Zusammenklange bald diese, bald eine andere teutsche Buchstabenzeichnung unterseţzen kann. Wir nannten dieses Mehrdeutigkeit in Ansehung des teutschen Buchstabens.

Wir erinnern uns auch, dass diese harmonische Mehrdeutigkeit aus zwei verschiedenen Unterarten bestand, die wir enharmonische, und einfach

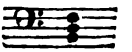
Digitized by Google

harmonische Mehrdeutigkeit benannt haben. Bei jener bemerkten wir einen und denselben Zusammenklang, durch verschiedene Noten ausgedrückt, und dem zu Folge durch verschiedene lateinische Buchstaben bezeichnet: bei letzterer aber sahen wir einen und denselben Zusammenklang, wenn gleich durch einerlei Noten ausgedrückt, doch durch verschiedene teutsche Buchstaben bezeichenbar.

Das Alles war harmonische Mehrdeutigkeit, nämlich in Ansehung der Frage: welche Grundharmonie dem Zusammenklange zum Grunde liege? Sie entsprang daher, dass zwei oder mehre völlig verschiedene Harmonieen einander zuweilen ganz ähnlich sehen, und man daher einem und demselben Zusammenklange verschiedene grundharmonische Bedeutungen unterlegen kann.

Allein die verschiedenen grundharmonischen Bedeutungen eines Zusammenklanges können selbst wieder in einem weiteren Sinne mehrdeutig sein, nämlich in sofern, dass, so wie ein Zusammenklang in Ansehung seiner Grundharmonie mehrdeutig ist, eben so die Grundharmonieen selbst mehrdeutig sind in Ansehung ihres Sitzes.

Z. B. die Grundharmonie $\mathfrak{S}^7$ wird, durch Auslassung der Grundnote, der Harmonie $^o\flat$ völlig ähnlich,

und es kann daher der Zusammenklang ... 

eben so gut . . . . . $^o\flat$
sein, als auch . . . . . $\mathfrak{S}^7$,

Dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. — Nun sind aber die Grundharmonieen $^o\flat$ und $\mathfrak{S}^7$ beide selbst wieder mehrdeutig in Ansehung des Sitzes; denn die Harmonie $^o\flat$ findet sich auf der zweiten Stufe von *a*,

Digitized by Google

und auf der siebenten von *C* und von *c*: die Harmonie $\mathfrak{G}^7$ aber auf der fünften von *C* und von *c*. Folglich ist jede der obigen Grundharmonischen Bedeutungen

des Accordes . . . . .

wieder an sich selber mehrdeutig in Ansehung des Sitzes; denn

als . . . . . $\circ\mathfrak{h}$
ist er entweder . . . . . a: $\circ_{II}$,
oder . . . . . C: $\circ_{VII}$,
oder . . . . . c: $\circ_{VII}$;
als . . . . . $\mathfrak{G}^7$
ist er . . . . . C: V^7,
oder . . . . . c: V^7.

Eben so ist der Zusammenklang [H d f a] harmonisch mehrdeutig, weil er sowohl auf $\mathfrak{G}^7$, als auf $\circ\mathfrak{h}^7$ beruhen kann. Als $\mathfrak{G}^7$ ist er aber auf der fünften
(§ 147.) Stufe von *C* (nicht von *c* § 147, Nr. 12) zu Hause, und dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit; — als $\circ\mathfrak{h}^7$ aber hat er seinen Sitz entweder in *a* auf der zweiten Stufe, oder auf der siebenten in *C*. Dies ist seine Mehrdeutigkeit in Ansehung des Sitzes.

Eben so ist der Accord [H d f as] oder [H d f gis] oder [H d eis gis] oder [ces d f as] bald $\mathfrak{G}^7$, bald
(§ 85.) $\mathfrak{E}^7$, $\mathfrak{Eis}^7$ oder $\mathfrak{B}^7$ (§ 85); dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. — Als [H d f as] ist er *c*: V^7, als [H d f gis] aber *a*: V^7, als [H d eis gis] ist er *fis*: V^7, und als [ces d f as] befindet er sich, als V^7, in
(§ 148.) *es*-moll (§ 148, Nr. 9); und dies ist seine Sitzmehrdeutigkeit.

Eben so klingt der Accord [B d f as] grade wie [B d f gis]. Als [B d f as] ist er $\mathfrak{B}^7$, als [B d f gis]
(§ 92.) aber beruht er auf der Grundharmonie $\circ\mathfrak{e}^7$ (§ 92);

Digitized by Google

dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. — In jeder von diesen zwei verschiedenen Eigenschaften hat er aber auch einen anderen Sitz: als $\mathfrak{B}^7$ ist er *Es*: V^7 oder *es*: V^7 (Tabelle *d*), als $^{o}e^7$ aber ist er *d*: $^{o}II^7$ (§ 148, Nr. 7). (§ 148.)

Auch diese zweite Hauptgattung von Mehrdeutigkeit, die des Sitzes, ist, wie man bei näherer Betrachtung des eben angeführten Beispieles sieht, wieder zweierlei.

Sie besteht nämlich zum Theil darin, dass eine und dieselbe Grundharmonie sich bald auf dieser bald auf einer anderen Stufe irgend einer Tonleiter findet, dass also, wenn man, wie wir, die Grundharmonieen durch teutsche Buchstaben, ihren Sitz aber durch römische Ziffern bezeichnet, einem und demselben teutschen Buchstaben bald diese bald jene römische Ziffer, als ihm zukommende Bezeichnung des Sitzes solcher Harmonie, untergesetzt werden kann. Ein harter Dreiklang z. B. kommt vor bald als I, bald als IV, u. s. w. — ein verminderter ist bald ^{o}VII bald ^{o}II; — oder, um bei'm obigen Beispiele zu bleiben: die Harmonie $^{o}\flat$ erscheint bald als ^{o}II (in *a*-moll), bald als ^{o}VII (in *C* oder *c*). Diese Gattung von Mehrdeutigkeit des Sitzes könnte man insbesondere Mehrdeutigkeit in Ansehung der römischen Ziffer nennen. Ihr sind fast alle Grundharmonieen unterworfen, nur nicht der Hauptvierklang; denn dieser ist immer V^7 (Tabelle *d*).

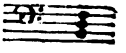
Zum anderen Theil besteht die Mehrdeutigkeit des Sitzes aber auch darin, dass oft eine und dieselbe Grundharmonie sich auf einerlei Stufe verschiedener Tonarten findet, z. B. ein harter Dreiklang auf der

Digitized by Google

fünften Stufe sowohl der weichen, als der Durtonart; mit anderen Worten, dass ein und derselbe, auch mit einem und demselben teutschen Buchstaben, und auch sogar mit einer und derselben römischen Ziffer zu bezeichnender Zusammenklang, doch noch in Einer Hinsicht mehrdeutig sein kann, nämlich in Ansehung des *modus*, und also in Ansehung der Grösse des, vor die römische Ziffer zu setzenden, grossen, oder kleinen lateinischen Buchstabens. Die Harmonieen, welche dieser letzteren Art von Mehrdeutigkeit unterliegen, sind folgende drei:

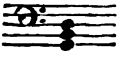
°VII, V, und V⁷.

Denn es findet sich ein verminderter Dreiklang auf der siebenten Stufe sowohl der harten, als der weichen

Tonart, und z. B. die Harmonie . . . . 

als . . . . . °♭,
und zwar als . . . . . °VII
betrachtet, kann, wie wir eben gesehen,
so gut . . . . . *C*: °VII
sein, als auch . . . . . *c*: °VII,
demnach zwar immer °VII, aber sowohl von *C*, als von *c*.

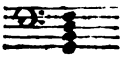
Eben so residirt ein grosser Dreiklang auf der fünften Stufe sowohl der harten, als der weichen

Tonart, und die Harmonie . . . . . 

als . . . . . 𝔊,
und zwar als V
betrachtet, kann, als solcher, so gut . . . *C*: V
sein, als auch . . . . . *c*: V.

Eben so ist selbst der Hauptvierklang, welchen wir, in Ansehung der römischen Ziffer, ganz unzwei-

Digitized by Google

deutig fanden (§ 158), doch mehrdeutig in Ansehung (§ 158.)
des *modus*; denn z. B. der Accord . . . 
als . . . . . $\mathfrak{S}^7$,
und folglich als . . . . . V^7
betrachtet, kann eben so gut . . . . . $C: V^7$
sein, als auch . . . . . $c: V^7$.

§ 160.

Als Ergebnis aller bisherigen Betrachtungen der Mehrdeutigkeit, zeigt sich, dass dieselbe zwar ihre Grenzen hat, dass es aber doch keinen Accord giebt, welcher nicht, für sich allein betrachtet, auf irgend eine Art mehrdeutig wäre.

Eine bestimmtere Bedeutung erhält jede Harmonie erst durch den Zusammenhang, in welchem sie in einem Satze erscheint, ungefähr auf ähnliche Weise, wie z. B. in der Sprache doppelsinnige Worte, durch den Zusammenhang der Rede, ihre bestimmte Bedeutung erhalten.

Wie dies zugeht, werden wir in der Lehre der Modulation finden. (§ 190-225.) (§ 190 225.)

VI.) *Verwandtschaft der Tonarten.*

§ 161.

Bei der obigen (§ 132 - 143) Aufzählung der verschiedenen Tonarten hat wohl Jeder schon bemerkt, (§ 132-143.)
dass einige derselben grössere Aehnlichkeit mit einander haben, als mit anderen; dass z. B. *C*-dur und *F*-dur einander weit ähnlicher sind, als *C*-dur und *Fis*-dur, oder *F*-dur und *gis*-moll.

Diese Aehnlichkeit nennt man Verwandtschaft. Zwei Tonarten, deren Tonleitern einander sehr ähnlich sind,

Digitized by Google

haben eben darum auch viele Harmonieen mit einander gemein, sie sind sich also auch in dieser Hinsicht sehr ähnlich. So sind z. B., wie Jeder bemerkt, die Leitern von *C*-dur und *F*-dur einander sehr ähnlich, und darum finden sich die meisten jener Tonart eigenen Harmonieen auch in dieser: nämlich die Harmonieen 𝔈, 𝔡, 𝔡⁷, 𝔉, 𝔉⁷, 𝔞, 𝔞⁷, indess sich in *Fis*-dur, welches dem *C*-dur sehr unähnlich ist, nicht eine einzige Harmonie findet, welche auch in *C*-dur leitereigen wäre.

Zwei Tonarten, deren Leitern die grösste Aehnlichkeit mit einander haben, nennt man nächstverwandte Tonarten, oder im ersten Grade verwandt.

A.) *Nächste Verwandte der harten Tonarten.*

§ 162.

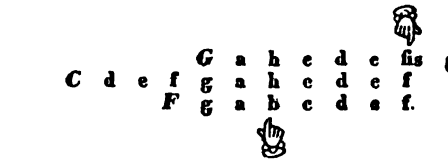
Mit jeder harten Tonart sind demnach zunächst diejenigen harten oder weichen verwandt, deren Leitern jener am ähnlichsten sind; und dies sind allemal;

1.) Die harte Tonart ihrer Dominante, und

2.) Die ihrer Unterdominante.

Z. B. der Tonart *C*-dur sind *G*-dur und *F*-dur nächst verwandt; denn die Tonleiter von *G*-dur ist von der *C*-Leiter nur in einem einzigen Tone verschieden: *C*-dur hat nämlich f; *G*-dur hingegen erfodert fis. — Eben so ist *F* nur in einem einzigen Tone von *C* verschieden, es hat b statt h. — Es giebt keine harte Tonleiter, welche der *C*-Leiter ähnlicher wäre, als diese beiden, weil es nur der chromatischen Verwandlung eines einzigen Tones bedarf, um die *C*-Leiter in eine *G*-, oder in eine *F*-Leiter zu verwandeln.

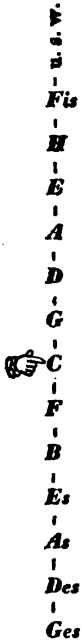
Digitized by Google



Eben so findet man, dass der Tonart *G* nächstverwandt sind *C* und *D*, — dem *F* aber *C* und *B*, u. s. w.

§ 163.

Man kann sich diese Verwandtschaften durch folgendes Bild versinnlichen, wo die nächst übereinander stehenden Buchstaben die nächtsverwandten Tonarten anzeigen.



Das heisst: die, z. B. mit *C* nächstverwandten Durtonarten sind *G* und *F*, die nächstverwandten von *A* sind *E* und *D*, u. s. w.

Man könnte, diesem Bilde zufolge, die Verwandtschaft einer Tonart mit der ihrer Ober-, und Unterdominante, eine Verwandtschaft in aufrechter oder grader, in auf-, und absteigender Linie, nennen, und sagen, *C* sei in aufsteigender Linie zunächst mit *G*, in absteigender zunächst mit *F* verwandt.

Uebrigens bemerkt man leicht, dass die hier abgebildete Reihenfolge verwandter Tonarten dem sogenannten Quintenkreis entspricht, den wir oben (§ 137) kennen gelernt. (§ 137.)

Digitized by Google

§ 164.

3.) Ferner zählet man unter die nächsten Verwandte einer harten Tonart die Molltonart ihrer kleinen Unterterz. So wird *a*-moll mit unter die nächsten von *C*-dur gezählt; denn auch die *a*-moll-Leiter ist von *C*-dur nur um einen Ton verschieden: gis statt g (§ 131). (§ 131.)

Eben so ist *A*-dur nächstverwandt mit *fis*-moll, — *Cis* mit *ais*, — *Ges* mit *es*, u. s. w.

§ 165.

4.) Endlich kann man auch, als einer Durtonart nächstverwandt ansehen die Molltonart desselben Tones, z. B. *c*-moll als nächste Verwandte von *C*-dur. Zwar ist die *C*-dur-Leiter in mehr als einem Tone von der *c*-moll-Scale verschieden: denn

in dieser befinden sich die Töne es und as, in jener aber e und a: allein von einer anderen Seite haben sie doch auch gar zu Vieles mit einander gemein. Denn die tonische Note von *C*-dur ist auch die von *c*-moll; und so drehen sich beide Tonarten um einen und denselben Mittelpunct, um den Hauptton *C*. — Eben so ist die zweite Stufe von *C*-dur auch die zweite von *c*-moll, die vierte von *C* auch die vierte von *c*, die

Digitized by Google

fünfte (die Dominante) von *C* auch Dominante von *c*, das Subsemitonium von *C* ebenfalls Subsemitonium von *c*, (wie dies auch schon die vorstehende Figur durch das grade Untereinanderstehen der Buchstaben versinnlicht). Auf der fünften Stufe beider Tonarten wohnen sogar dieselben Harmonieen: nämlich in *C*-dur sowohl, als in *c*-moll, die Harmonieen G und G^7. Die Aehnlichkeit ist demnach so gross, dass sie fast aufhört, blose Aehnlichkeit zu sein, und beinah in Selbigkeit (Identität) übergeht; viel zu gross, als dass man zwei, einander in so vielen Stücken ähnliche, ja gleiche, Tonarten nicht wenigstens als nächste Verwandte ansehen müsste. Sie sind gleichsam Kinder Eines Vaters, ja Zwillingschwestern, wiewohl von verschiedenem Temperament, wo nicht gar dieselbe Tonart, nur unter zweierlei Charakter (*modus*), — gleichsam Eine und dieselbe Person, nur in verschiedener Gemüthstimmung.

Eben so sind die Tonarten *A*-dur und *a*-moll, *Es*-dur und *es*-moll u. s. w. als Zwillinggeschwister, als gewissermasen identisch, und folglich als nächstverwandt, zu betrachten.

§ 166.

Man sieht übrigens, dass der, hier unter 4.) beachtete Grund der Verwandtschaft ein ganz anderer ist, als der, welcher die, unter 1.), 2.) und 3.) erwähnten Verwandtschaften begründete. Nicht auf Aehnlichkeit der Tonleitern beruht z. B. die nächste Verwandtschaft zwischen *C*-dur und *c*-moll, denn diese beiden Leitern sind keineswegs nur in Einem, sondern in zwei Tönen voneinander verschieden, (dort *e* und *a*, hier *es* und *as*); — nicht also auf einer solchen Art von Aehnlichkeit, sondern vielmehr auf einer gewissen

Digitized by Google

Identität im Ganzen, nämlich darauf, dass die *c*-moll-Leiter in gewisser Hinsicht nur eine Spielart der *C*-dur-Scale ist. — Die tonische Note der *C*-dur-Leiter kommt auch in *G*-dur vor, aber nicht als tonische Note, sondern als vierter Ton; — der zweite Ton von *C*-dur, der Ton d, findet sich auch in *G*-dur, aber nicht als zweiter, sondern als fünfter oder Dominante, — u. s. w. Allein die tonische Note von *C*-dur, der Ton c, kommt auch in *c*-moll wieder als tonische Note vor, — die Secunde der *C*-dur-Leiter, der Ton d, in *c*-moll wieder als Secunde, — eben so die Töne f, g und h in beiden Tonleitern als vierter, fünfter und siebenter; — ja selbst der dritte und der sechste Ton beider Leitern sind dieselben Tonstufen, nur chromatisch verwandelt: e und a, — es und as. Beide Leitern sind also gleichsam identisch, nur mit einer (§ XIX.) spielartigen chromatischen (§ XIX.) Verschiedenheit der dritten und der sechsten Stufe.

§ 167.

Die, unter den Ziffern 3.) und 4.) entwickelten Verwandtschaften weicher Tonarten mit harten, lassen sich durch folgendes Bild darstellen:

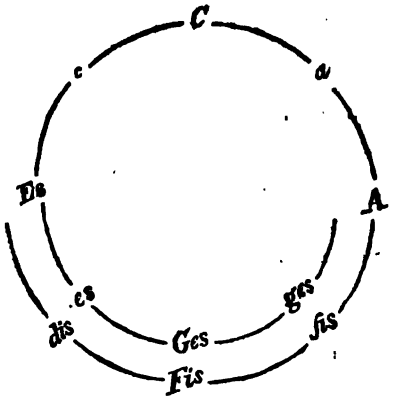
. . . — *Ges* — *es* — *Es* — *c* — *C* — *a* — *A* — *fis* — *Fis* — . . .

d. h. die z. B. mit *C*-dur nächst verwandten Molltonarten sind *c*-moll und *a*-moll, — mit *A*-dur sind nächst verwandt *a*-moll und *fis*-moll, — mit *Es* sind es *es* und *c*, u. s. w., und diese hier unter dem Bild einer Querlinie dargestellte Art von Verwandtschaft kann man, im Gegensatze der unter Ziffer 1.) und 2.) angeführten

Digitized by Google

auf- und absteigenden Verwandtschaftgattungen, mit dem Namen Seitenverwandtschaft belegen.

Man kann übrigens die obige Querlinie auch in einen, dem sogenannten Quintenzirkel ähnlichen Terzenkreis zusammenbiegen, in welchem sich dann alle Verwandtschaften dieser Gattungen dargestellt finden. — Auch hier sieht man, wie die am weitesten von einander entfernten Tonarten, sich enharmonisch wieder einander nähern und ablösen.

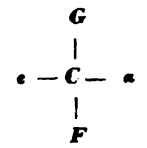


§ 168.

Nach der bisherigen Darstellung hat jede Durtonart vier nächtsverwandte Tonarten: zwei harte in aufrechter, und zwei weiche in der Quer- oder Seitenlinie. Z. B. mit *C*-dur sind im ersten Grade verwandt: *G*-dur und *F*-dur in aufrechter Linie, in der Querlinie aber *c*-moll und *a*-moll.

Man kann sich diesemnach die gesammte nächste Verwandtschaft von *C*, durch folgendes Bild vorstellen:

Digitized by Google



B.) *Nächste Verwandte der weichen Tonarten.*

§ 169.

Suchen wir, auf ähnliche Art, wie wir so eben bei den harten Tonarten gethan, auch die nächsten Verwandte der weichen auf, so finden wir, dass auch jede von diesen vier andere Tonarten zu nächsten Verwandten hat: zwei weiche und zwei harte. Als nächstverwandt z. B. mit *a*-moll zeigen sich nämlich:

1.) Die Molltonart ihrer Oberdominante, *e*-moll, und
2.) Die ihrer Unterdominante, *d*-moll.

Unter allen Molltonleitern ist nämlich keine, welche der von *a*-moll ähnlicher wäre, als die von *e*-moll, und *d*-moll; und darum müssen wir diese beiden Tonarten als nächste Verwandte von *a*-moll ansehen, eben so, wie wir *G*-dur und *F*-dur, als in aufrechter Linie nächstverwandt mit *C*-dur angesehen haben. Auf gleiche Art erscheinen *e*-moll und *d*-moll der Tonart *a*-moll nächstverwandt, — dem *d*-moll aber *a*-moll und *g*-moll, — der Tonart *gis*-moll oder *as*-moll eben so *dis*-moll oder *es*-moll, und *cis*-moll oder *des*-moll, — u. s. w.

Digitized by Google

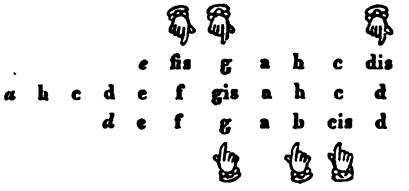
§ 170.

Ein Bild der Verwandtschaften aufrechter Linie unter den Molltonarten gewährt nebenstehende Tabelle. Die z. B. mit *a*-moll nächstverwandten Molltonarten sind, in aufsteigender Linie: *e*-moll, in absteigender aber: *d*-moll; — die nächsten von *c* sind *g* und *f*, — u. s. w.

Auch diese Tabelle kommt übrigens mit dem, uns schon (§ 140) bekannt gewordenen, Quintenkreise der Molltonarten überein. (§ 140.)

§ 171.

Bei näherer Betrachtung der, im vorigen § angeführten Verwandtschaftart, wird man vielleicht schon bemerkt haben, dass die Tonleitern von *e*-moll und *d*-moll der *a*-moll-Leiter doch nicht so sehr ähnlich sind, als die von *G*-dur und *F*-dur der von *C*-dur, u. dgl. Denn wenn man, auf ähnliche Art, wie wir (§ 162) mit der Durtonleiter gethan, die *a*-Molltonleiter mit ihren nächsten Verwandten vergleicht, (§ 162.)



Digitized by Google

so findet man hier weit grössere Verschiedenheit, als wir dort gefunden. Dort fanden wir die Tonleitern von *C* und *G*, — von *C* und *F*, u. dgl. nur in einem einzigen Tone verschieden; — hier aber beträgt die Verschiedenheit drei Töne: die Tonleiter von *e*-moll unterscheidet sich von *a*-moll durch fis statt f, g statt gis, und dis statt d; — *d*-moll unterscheidet sich von *a*-moll durch g statt gis, b statt h, und cis statt c (§ 138.) (§ 138); — und darum lässt sich sagen, die Verwandtschaft in aufrechter (auf- oder absteigender) Linie zwischen zwei weichen Tonarten sei nie ganz so innig, als die zweier harten.

§ 172.

Als ebenfalls nächste Verwandte einer Molltonart findet man:

3.) Die Durtonart ihrer Terz. So ist mit *a*-moll nächstverwandt *C*-dur, natürlich aus eben dem (§ 164.) Grunde, warum wir (§ 164), umgekehrt, *a*-moll unter die nächsten Verwandten von *C*-dur gezählt.

Eben so sind nächstverwandt *c* und *Es*, — *fis* und *A*, — u. s. w.

§ 173.

Als nächste Verwandte einer weichen Tonart erscheint endlich:

4.) Die harte auf derselben Stufe, z. B. *C* als nächste von *c*, aus gleichem Grunde, warum, umge- (§ 165.) kehrt, (§ 165) *c* als nächste von *C* angesehen wurde. — Eben so *a* und *A*, — *fis* und *Fis* oder *Ges*, u. s. w.

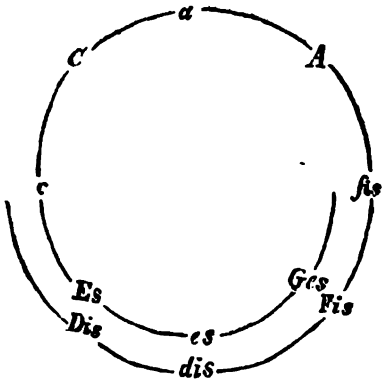
§ 174.

Die Seitenverwandtschaft einer Molltonart wird demnach durch folgende Reihe anschaulich:

Digitized by Google

. . . — *Es* — *e* — *C* — *a* — *A* — *fis* — *Fis* — . . .

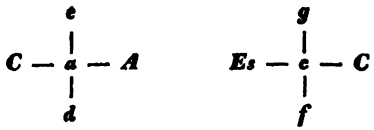
oder, die Querzeile wieder kreisförmig zusammengebogen:



Es ist ganz derselbe Terzenkreis, wie der schon im § 167 abgebildete, nur an einem anderen Punct angefangen. (§ 167.)

§ 175.

Eine Anschauung der gesammten nächsten Verwandtschaft einer Molltonart, sowohl in aufrechter, als in der Querlinie, z. B. von *a*-moll, und von *c*-moll, gewähren folgende Bilder:



Dass heisst: mit *a* sind nächstverwandt *e*, *d*, *C* und *A*, und zwar *e* in aufsteigender Linie, *d* in absteigender, und *C* und *A* in der Querlinie. — Die nächsten Verwandten von *c* sind *g*, *f*, *Es* und *C*.

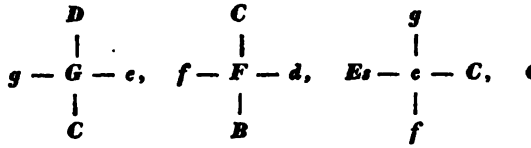
Digitized by Google

C.) *Verwandte zweiten Grades der Durtonarten.*

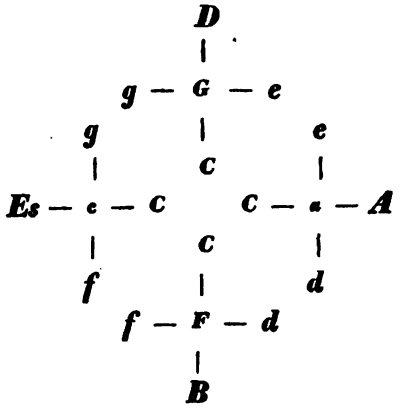
§ 176.

Wir kennen nun die nächste Verwandtschaft jeder Tonart. Die entferntere beruht auf dem natürlichen Grundsatze: die nächsten Verwandte meiner nächsten Verwandten sind meine Verwandte zweiten Grades; d. h. mit einer Tonart im zweiten Grade verwandt sind diejenigen, welche deren nächsten Verwandten nächst verwandt sind.

Um dies anschaulich zu machen, wollen wir einmal die Verwandten zweiten Grades von *C* aufsuchen. Im (§ 162.) ersten Grade mit *C* stehen *G*, *F*, *a* und *c* (§ 162); die nächsten dieser vier Tonarten sind aber, wie folgende vier Figuren zeigen, *D*, *e*, *A*, *d*, *B*, *f*, *Es* und *g*:

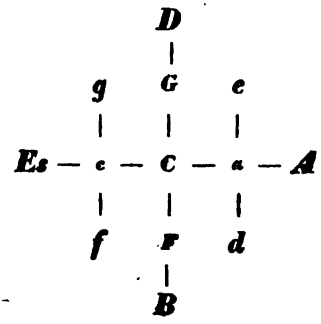


oder, die vier Figuren in Eine zusammengestellt:



Digitized by Google

oder, noch enger zusammengezogen:



Demnach sind *D*-dur, *e*-moll, *A*-dur, *d*-moll, *B*-dur, *f*-moll, *Es*-dur und *g*-moll, mit *C*-dur im zweiten Grade verwandt, und zwar *D* durch *G*, *e* durch *G* und durch *a*, *A* durch *a*, *d* durch *a* und durch *F*, u. s. w.

§ 177.

Eines ist jedoch hier nicht zu verkennen: Nach der obigen Darstellung sind die eben genannten vier Tonarten mit *C* im zweiten Grade, also sämmtlich gleich nahe, verwandt; dennoch ist diese Verwandtschaft, genauer betrachtet, nicht ganz gleich innig. Man fühlt es schon, ohne genaue Betrachtung, dass *Es* und *A* dem *C* im Grunde doch noch fremder sind, als *D*, *B*, *e*, *d*, *f* und *g*. — Sucht man sich Rechenschaft hiervon zu geben, so findet man Folgendes.

Die Verwandtschaft von *C* zu *D*, *B*, *e*, *d*, *f* und *g* gründet sich auf Aehnlichkeit der Tonleitern. Am ähnlichsten dem *C* sind zwar *G*, *F*, *e*, und *a*, nächst diesen aber *D*, *B*, *e*, *d*, *f* und *g*. Die Aehnlichkeit dieser sechs letzteren Tonarten mit *C* ist also eine Aehnlichkeit zweiten Grades, und darum können und

Digitized by Google

müssen sie mit vollem Recht als Verwandte zweiten Grades von *C* anerkannt werden.

Nicht völlig also steht es mit der Verwandtschaft von *A* gegen *C*. Diese beruht auf keiner Aehnlichkeit der beiderseitigen Tonleitern; wenigstens ist die *A*-Leiter der *C*-Leiter weit unähnlicher, als die von *D*, von *e*, von *d* oder *B*. *A*-dur und *C*-dur sind nur durch *a*-moll miteinander verwandt, und zwar im zweiten Grade, weil beide mit *a*-moll im ersten Grade stehen. Nun beruht aber die Verwandtschaft zwischen *a* und *A* nicht sowohl auf einer Aehnlichkeit der beiden
(§ 165.) Tonleitern, sondern, nach § 165, eigentlich auf einer gewissen Identität derselben: aber Alles was wir dort über die Identität von *c* und *C*, oder von *a* und *A* anführten, (z. B. dass die Tonica von *a* auch Tonica von *A* sei, u. dgl.) fällt zwischen *A* und *C* auf Einmal ganz hinweg, indess zwischen *C* und *D*, *e*, *d*, *B*, *f* und *g* immer noch eine ziemliche Aehnlichkeit der Tonleitern übrig bleibt.

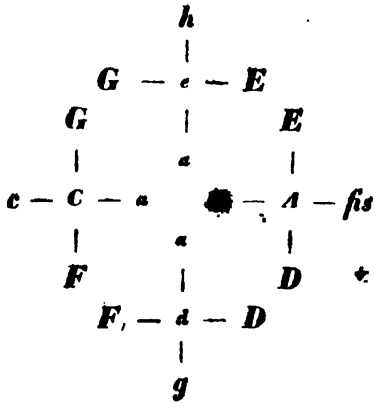
Das Gesagte lässt sich leicht auf die Verwandtschaft zwischen *C* und *Es*, so wie auf alle ähnliche Seitenverwandschaften zweiten Grades, anwenden.

D.) *Verwandte zweiten Grades der Molltonarten.*

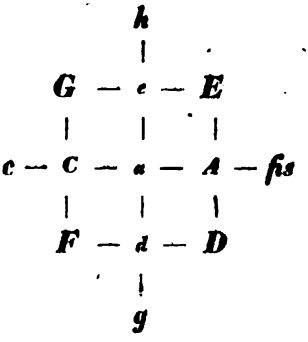
§ 178.

Auf gleiche Art findet man die Verwandten zweiten Grades, z. B. von *a*, wenn man zuerst dessen Verwandte ersten Grades aufsucht, und dann die nächsten von diesen. Die Verwandten ersten Grades von *a* sind, wie wir wissen, *e*, *d*, *A* und *C*; die nächste Verwandtschaft von diesen aber stellen folgende Figuren dar:

Digitized by Google



oder, die vier Figuren in Eine verbunden:



Und so erscheinen *h*, *E*, *fis*, *D*, *g*, *F*, *c* und *G* als Verwandte zweiten Grades von *a*.

Auch diese Verwandtschaften sind übrigens wieder nicht ganz gleich innig.

Denn für's Erste, haben wir schon oben (§ 171) bemerkt, dass die der Molltonarten in grader Linie nicht ganz so innig sind, als die der harten. (§ 171.)

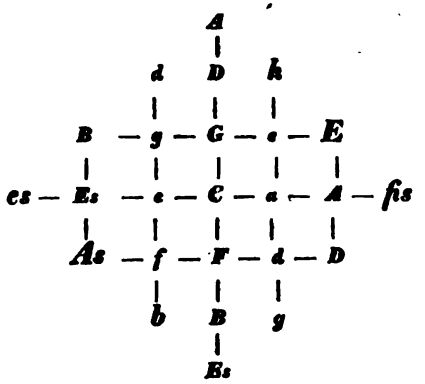
Digitized by Google

(§ 177.) Zweitens gilt auch hier das, was oben (§ 177) über die Seitenverwandtschaft zweiten Grades zweier Durtonarten gesagt worden.

E.) *Entferntere Verwandtschaften.*

§ 179.

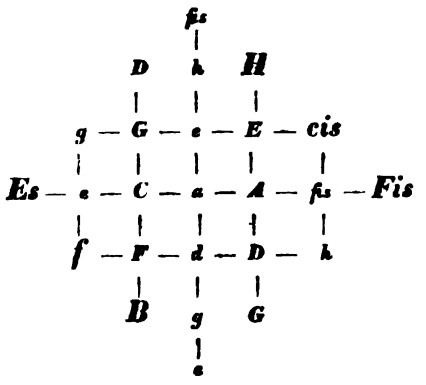
Nach gleichen Grundsätzen, wie die Verwandtschaften zweiten Grades, findet man leicht von selbst auch die noch entfernteren, indem man die Verwandten zweiten Grades aufsucht, und so fort die nächsten von diesen. Z. B. mit *C*-dur sind, wie nachstehende Figur zeigt,



im dritten Grade verwandt *h*, *E*, *fis* oder *ges*, *es*, *As* und *b*. (Auch *A*, *d*, *B*, *D*, *g* und *Es*; da aber diese sechs letztern Tonarten mit *C* auch schon im zweiten Grade stehen, so kommt ihre Verwandtschaft dritten Grades nicht mehr in Anschlag, und als Verwandte dritten Grades werden darum nur *h*, *E*, *fis* oder *ges*, *es*, *As* und *b* angesehen.)

Digitized by Google

Eben so sind, wie folgende Figur zeigt,



mit *a* im dritten Grade verwandt *H*, *cis*, *Fis*, oder *Ges*, *Es*, *f* und *B*; — (auch *fis*, *D*, *g*, *h*, *G* und *c*: da aber diese sechs letzteren mit *a* auch schon im zweiten Grade stehen, so kommen nur die sechs ersten als Verwandte dritten Grades in Anschlag.)

F.) *Tabelle aller Tonartenverwandtschaften.*

§ 180.

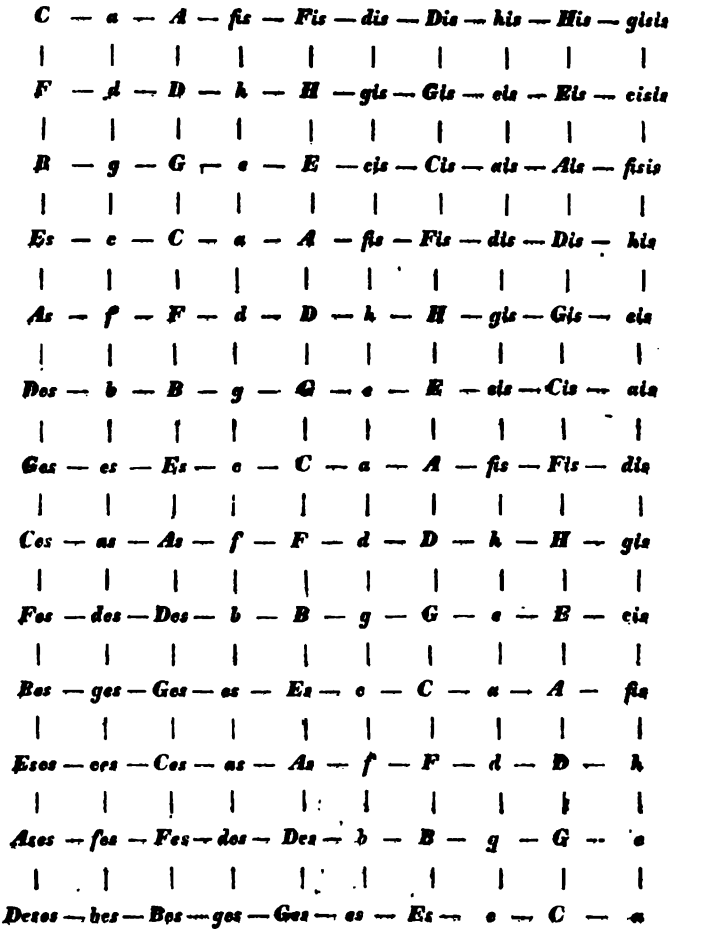
Nachstehende Tabelle stellt die Verwandtschaft der Tonarten anschaulich dar.

Zur Uebung mögte es nützlich sein, diese Tabelle fleisig zu durchgehen, und sich etwa Fragen folgender Art aufzugeben: Welche Tonarten sind zunächst verwandt mit *C*-dur? — welche mit *c*-moll? — mit *f*-moll? — u. s. w. — Welche sind es im zweiten Grade? — welche im dritten? — Welche von diesen Verwandtschaften sind mehr oder weniger innig? — — In welchem Grade sind *F* und *E* verwandt? — wie sind es *c* und *a*? — u. dgl.

Digitized by Google

TABELLE

der Tonartenverwandtschaften.



Digitized by Google

VII.) *Charakteristik der Tonarten.*

§ 181.

Wenn wir auf die oben durchgangenen Tonarten zurückblicken, so finden wir für's Erste zwei Hauptgattungen: harte und weiche.

Dass diese von wesentlich verschiedenem Charakter sind, haben wir bereits erwähnt; diese Verschiedenheit aber durch Worte beschreiben zu wollen, wär ein eben so nutzloses, als unausführbares Unternehmen. (Vergl. § 120.) (§ 120.)

§ 182.

Ausserdem findet aber auch zwischen den verschiedenen Durtonarten unter sich eine gewisse Charakterverschiedenheit Statt, und eben so auch zwischen den verschiedenen Molltonarten.

An sich sind zwar alle Tonarten einer und derselben Hauptgattung im Grunde ganz einerlei, — alle Durtonarten nur Transpositionen einer und derselben Durtonart, und eben so alle weichen nur Wiederholungen und treue Nachbildungen Einer Molltonart, nur um eine oder mehre grosse oder kleine Tonstufen höher, oder tiefer; so dass z. B. auf einem, etwas hoch gestimmten Instrumente, *C*-dur grade so klingt, wie etwa *Des*- oder *Cis*-dur auf einem tiefer gestimmten. Der Unterschied zwischen *C*-dur und *Cis*-dur besteht blos darin, dass Ersteres, bei gleicher Stimmung, im Ganzen tiefer, Letzteres aber höher ist; in der Wesenheit aber sind beide einander ganz gleich. Und hiernach hätte denn ein Tonsetzer, bei der Wahl der Tonart in welche er ein Tonstück setzen will, Anderes nicht zu beobachten, als, diejenige zu wählen,

Digitized by Google

in welcher die Ausführung des Stückes den Sängern und Spielern am leichtesten und bequemsten, und welche überhaupt der Natur und dem Umfange der Singstimmen und Instrumente eben am angemessensten und vortheilhaftesten sein mag.

Im Wesentlichen ist dem auch wirklich also, und ein Stück aus *C* in's *Cis* transponirt, klingt, bei etwas tiefer Stimmung, grade so wie es, bei hoher Stimmung, in *C* geklungen.

Dennoch treten gewisse Zufälligkeiten ein, durch welche jede Tonart eine charakteristische Eigenheit erhält.

§ 182, A.

Temperatur.

Die erste entspringt daher, dass es unmöglich ist, unsere musikalischen Instrumente so zu stimmen, dass sie in allen Tonarten vollkommen rein seien, d. h. so, wie sie, nach akustisch-rationaler Berechnung der Schwingverhältnisse, stimmen müssten.

Woher diese Unmöglichkeit entspringt, kann eigentlich nur die harmonische Akustik oder Kanonik nachweisen *); und diese Entwickelung gehört also nicht
(§ IX.) in die Theorie der Tonsetzkunst (I. Bd. § IX). — Es ist indessen doch auch für die Lehre der Tonsetzkunst interessant, wenn auch nicht dem rationalen Grunde der Sache nachzuforschen, doch das Ergebnis desselben zu betrachten, und dadurch zugleich die Beschaffenheit unseres Tonsystemes überhaupt noch näher kennen zu lernen.

Wenn man ein Instrument vollkommen rein stimmen wollte, nämlich jeden Ton so, wie er nach dem Maasstabe stimmen müsste, welchen die rationale Harmonie

*) Die mathematisch schärfste und zugleich einleuchtendste Nachweisung der absoluten Nothwendigkeit temperirter Stimmung hat Chladni geliefert, in der Zeitschrift *Caecilia*, V. Bd. S. 253, 269; VI. Bd. S. 231.

Digitized by Google

als Ideal aufstellt, z. B. den Ton g als vollkommen reine Quinte von c, d. h. so, dass sich die Geschwindigkeit der Schwingungen des Tones g zu denen von c genau wie 3 zu 2 verhielte, g also dreimal vibrire indess c zwei Schwingungen vollbringt) — eben so d als reine Quinte oder Unterquarte von g und so fort: a, e, h, fis, cis, gis, in lauter ideal reinen Quinten, bis his, fisis u. s. w. — und umgekehrt, f als ideal reine Quarte oder Unterquinte von c, b als ebensolche von f; und so fort, bis deses, geses, u. s. w., so würden die, durch solche ideal oder normal reine Stimmung herauskommenden Töne, mit ihren enharmonischen Paralleltönen (I. Bd. § XIX) nicht ganz übereinstimmen; sondern man würde, z. B. in der erst-erwähnten Quintenfolge, ein fis erhalten, welches nicht ganz derselbe Ton wäre, wie das ges welches in der zweit-erwähnten Folge von Unterquinten erschien, sondern fis und ges würden als zwei um ein Merkliches verschiedene Töne erscheinen. — Eben so wären cis und des, gis und as, dis und es, h und ces, e und fes, u. s. w., nicht gleichlautende, sondern wirklich verschiedene Töne; der enharmonische Unterschied wäre nicht mehr ein blos papierner, sondern ein hörbarer. — Eben so verhielte es sich in Anschung des Unterschiedes zwischen zwei enharmonisch parallelen Tonarten. Keine würde mehr die andere enharmonisch ablösen, kein Quinten-, Quarten-, oder Terzenkreis in sich selber zurücklaufen, sondern die Tonarten liefen, in grader Linie, in ewig entgegengesetzten Richtungen, in's Unendliche auseinander. — Eine Menge von Mehrdeutigkeiten, welche in gewissem Sinne doch auch als Unvollkommenheiten betrachtet werden können, fielen weg: eine kleine Quinte, z. B. gis-d̄, oder a-ēs, würde nicht mehr grade so klingen wie eine grosse Quarte as-d, oder a-dis (I. Bd. § XLI); der übermässige Sextaccord nicht mehr wie ein Hauptvierklang (§ 95), u. s. w.

(§ XIX.)

(§ XLI.)

(§ 95.)

Ein solches, dem akustischen Ideale von Reinheit entsprechendes Tonsystem mögte allerdings manchen, nicht blos idealen, sondern, wäre es nur erst ausgeführt, auch wirklichen Werth haben. — Allein um es zu erreichen, befänden wir uns in einer neuen Verlegen-

Digitized by Google

heit: denn alle unsere Instrumente müssten dann so eingerichtet werden, dass sie, statt unserer zwölf verschiedenen Töne im Umfang einer Octave, deren unendlich viele anzugeben vermögten. Wir müssten z. B. unsere Claviere und Orgeln so einrichten, dass sich darauf eigene Tasten, Saiten und Pfeifen für his, andere für c, und wieder andere für deses u. s. w. fänden, eigene für fis, und für ges, und so in's Unendliche fort! (§ XIX.) (I. Bd. § XIX.) — — Eben dies, wenn auch nicht ganz eben so fühlbar, würde bei anderen Instrumenten eintreten. — Wir würden erliegen unter der Last solcher idealen Vollkommenheit und solcher Anzahl von Tönen und Tonarten.

Es ist daher ein rechtes Glück, dass solche ideale Reinstimmung nicht nöthig ist, um vollkommen wohlzuklingen; und dass z. B. der Dreiklang [H dis fis] vollkommen wohlklingt, wenn auch seine Quinte, fis, nicht ganz so stimmt, wie, nach dem Ideal der rationalen Harmonik, eine Quinte klingen sollte, und seine Terz, dis, nicht so, wie eine Terz rational herausgerechnet wird. Der enharmonische Unterschied, z. B. zwischen dem eigentlichen idealen dis, und dem idealen es, ist so gering, dass Ein Ton, welcher zwischen Beiden ungefähr die Mitte hält, ganz füglich sowohl für dis, als für es, gebraucht werden, und also bald, als dis, zur Terz von H, bald, als es, zur Quinte von as dienen kann. — Wenn man daher die Töne eines Instrumentes, z. B. eines Clavieres, so stimmt, dass der Ton jeder Taste ungefähr in der Mitte zwischen den enharmonisch parallelen Tönen schwebt, so einen und verschmelzen sich die unendlich vielen Töne, welche die ideale Reinheit erfodern würde, zu nur zwölf ver- (§ XIX.) schiedenen im Umfang jeder Octave (§ XIX), mit (§ 137, 140.) denen man dann aus 24 Tonarten (I. Bd. § 137 und 140), zwar nicht mathematisch rein, wohl aber musicalisch rein, spielen kann, d. h. so rein, als es unser Gehör verlangt. (Vergl. Leipziger Musical. Zeitung, 1824, S. 577; u. insbesondere Cäcilia XII, 47, S. 214.)

Eine solche, absichtlich oder künstlich unvollkommene, Stimmung, worin jede Tonart von ihrer idealen Reinheit ein Geringes, zum gemeinsamen Besten der übrigen, nachlässt und abgiebt, um das wechselseitige

Digitized by Google

Ablösen der enharmonisch parallelen Tonarten möglich zu machen, nennt man Temperatur, musikalische Temperatur, Temperatur des Tonsystemes, schwebende Stimmung, weil sie die Töne so stimmt, dass sie, zwischen den enharmonisch verschiedenen, gleichsam in der Mitte schweben; und die geringe Abweichung eines solchergestalt schwebend gestimmten Tones von der vollkommenen Reinheit, heisst eben darum eine Schwebung.

Solche Temperatur kann aber wieder von verschiedener Art sein. Nämlich entweder so, dass alle vierundzwanzig Tonarten in gleichem Grade von der normalen Reinheit abweichen; und diese Art von Temperatur trägt den Namen gleichschwebende; — oder so, dass eine oder einige Tonarten der idealen Reinheit näher bleiben, indess die anderen sich desto weiter davon entfernen, indem, zu Gunsten der Ersteren, den Letzteren mehr von ihrer Reinheit abgebrochen wird, jene also gleichsam auf Kosten dieser begünstigt und reiner erhalten werden; eine solche Temperatur belegt man mit dem Namen der ungleichschwebenden. — Bei der gleichschwebenden wird jeder der, innerhalb einer jeden Octave befindlichen, zwölf Töne gleich weit von dem vorhergehenden oder nachfolgenden entfernt sein, und also der Unterschied der Tonhöhe, z. B. von His oder c bis zu cis oder des, eben so gross, wie der von cis oder des zu d oder cisis oder eses; und wie von d zu dis oder es, u. s. w.; und eben so werden, bei solcher gleichschwebenden Stimmung, auch alle übrigen Intervalle derselben Art ganz genau gleich gross, also z. B. alle grosse Quinten gleich rein, und gleich unrein sein, eben so alle grosse oder kleine Terzen, Quarten, Sexten, u. s. w. — Bei der ungleichschwebenden Temperatur hingegen ist der Unterschied eines jeden der zwölf Töne zum nachfolgenden nicht überall gleich, sondern es findet, unter Tonentfernungen derselben Art, eine grössere oder geringere Ungleichheit Statt, indem z. B. die Quinte *C-G* grösser ist, als die Quinte Fis-cis, u. s. w.

Und zwar kann diese Ungleichheit selbst wieder auf verschiedene Arten Statt finden.

Digitized by Google

Die Begünstigung einer, oder mehrer Tonarten, vor anderen kann nämlich bald beträchtlicher, bald geringer sein, bald zu Gunsten nur einer Einzigen, oder nur Weniger auf Kosten aller Uebrigen, bald zu Gunsten der Mehrheit auf Kosten einiger Wenigen. — Man sieht, dass hiernach eine Menge verschiedener Unterarten ungleichschwebender Temperaturen denkbar sind.

Viele Theoristen schreiben und streiten, gar gelehrt und heftig, welche Temperatur die vorzüglichere sei, die gleichschwebende, oder die, so, oder anders ungleichschwebende. Der Eine findet nur die eine gut, und die übrigen unerträglich; der Andere hingegen erklärt eine ganz andere für die einzig wahre, jene erste aber, so wie alle übrigen, für abscheulich und unausstehlich. — Wir wollen hier den Streit dahingestellt sein lassen, und nur anführen, dass unsere Tasteninstrumente ungleichschwebend gestimmt werden, und zwar so, dass die minder transponirten und darum auch gebräuchlicheren Tonarten der Reinheit näher gehalten werden, als die mehr transponirten, mehr chromatischen.

Die, auf solche Art, den chromatischen Tonarten zu Theil werdende grössere oder geringere Abweichung von unbedingter Reinheit, welche Abweichung doch keine Unreinheit ist, giebt diesen Tonarten etwas gewissermasen Fremdklingendes, und dadurch wird die grössere oder geringere Unreinheit dieser oder jener, mehr oder weniger transponirten Tonart, eben eine Quelle charakterischer Verschiedenheit der einen von der andern; oder mit andern Worten: daraus, dass jede unsrer 24 Tonarten in einem grösseren oder geringeren Grade, und jede auf eine andere Art, von der idealen Reinheit abweicht, jede auf eine andere Art temperirt ist, erwächst einer jeden derselben eine eigene charakterische Verschiedenheit, die sich übrigens besser empfinden, als mit Worten beschreiben, am wenigsten aber genau und unbedingt bestimmen lässt.

Dieses Letztere ist um so weniger möglich, da die verschiedenen Instrumente, ihrer Einrichtung und Beschaffenheit nach, gar nicht fähig sind, in einerlei Temperatur, d. h. so gestimmt zu werden, dass in

Digitized by Google

einer und derselben Tonart alle Arten von Instrumenten in gleichem Grade, und auf dieselbe Art, von der völligen Reinheit abwichen. Ja, nicht einmal ist ein menschliches Gehör so vollkommen organisirt, dass es einem und demselben Instrumente, z. B. einem Claviere, jedesmal genau dieselbe Temperatur zu geben im Stande wäre. Man gebe ihm aber welche man will, so werden nicht alle anderen Instrumente darum gerade dieselbe Temperatur annehmen. So z. B. nicht die Bogeninstrumente, Violinen, Violen u. s. w. Zwar müssten diese, ihrer Einrichtung zufolge, eigentlich nach jeder Temperatur spielen können; allein da ihre leeren Saiten in vollkommen reine Quinten gestimmt zu werden pflegen, so passen diese eigentlich in keine Temperatur, und da nun doch die übrigen Töne dieser Instrumente, gegen die der leeren Saiten möglichst in Verhältnis gebracht und abgeglichen werden müssen, so entsteht dadurch, gleichsam nothwendig, und also allem Hadern der Theoristen über die beste Temperatur zu Trotz, für diese Art von Tonwerkzeugen wieder eine ganz eigene Temperatur. — Wieder andere Temperaturen fliessen aus der Einrichtung der Blasinstrumente, und zwar aus der Natur jeder Gattung derselben eine eigene. — Kurz, die Temperatur keines der genannten Instrumente stimmt mit der aller anderen genau überein; auf keinem ist diese oder jene Tonart genau in eben dem Grade und auf dieselbe Art temperirt, wie auf jedem andern; sondern ihre verschiedenen Temperaturen haben nur soviel im Ganzen mit einander gemein, dass auf allen Tonwerkzeugen die gewöhnlicheren, weniger transponirten Tonarten, der normalen Reinheit überhaupt näher bleiben, als die mehr chromatischen; und zwar auch dieses nur auf den genannten Instrumenten; indess andere, z. B. Horn und Trompete, und gewissermasen auch das Clarinett, in allen Tonarten einerlei Temperatur, — erstere eigentlich gar keine, haben; und eben so auch die Singstimme, welche ihrer Natur nach, keiner Temperatur bedarf, aber sich mit in die der Instrumente zu schicken vermag.

Unter solchen Umständen sollte man wohl denken, eine Musik, auf so verschiedenartig temperirten Werk-

Digitized by Google

zeugen vorgetragen, könne nicht anders, als ganz abscheulich klingen, und man könne z. B. schon nicht einmal eine Geige und ein Clavier zusammen hören, weil, wenn man etwa das $\bar{a}$ der Ersteren nach dem des Letzteren gestimmt hat, das $\bar{c}$ der ersten, welches eine reine Quinte zu $\bar{a}$ ist, gegen das, nicht rein, sondern schwebend gestimmte $\bar{c}$ des Letzteren unerträglich distoniren müsse; eben so das d und das g der Ersteren, gegen d und g des Letzteren. Ja, man wird sich noch mehr wundern, dass die Wirkung doch in der That nicht so abscheulich ist, wenn man vielleicht schon in grundgelehrten Büchern gelesen hat, der Einklang ertrage gar keine Abweichung von der vollkommensten Reinheit, und bei ihm seien grade die geringsten Abweichungen am allerunerträglichsten. Die Erfahrung lehrt aber nun einmal, dass unser Gehör so überfein nicht ist, sondern, im Zusammenhang und Verlauf einer Musik, auch unvollkommene Einklänge mit hin nimmt. (Wie wär' es denn auch sonst möglich, z. B. eine Symphonie aufzuführen, ohne das ganze Orchester mit lauter ideal und normal vollkommenen Virtuosen, und eben solchen Instrumenten zu besetzen? — Nicht unwahrscheinlich hängt das eben Gesagte gewissermasen auch mit den Beobachtungen der Herren *Ellicot* und *Breguet* zusammen, wonach zwei Pendel, deren Schwingungen nur sehr wenig verschieden sind, in der Art aufeinander wirken, dass beide einen gleichförmigen Gang annehmen; S. *Gilbert Annal.* B. 57, 1817, 4tes St. S. 251 u. f. — so wie auch dass, nach *Laplace*'s Behauptung, in s. *Essai sur les probabilités*, 1819, sogar zwei Uhren von nur sehr wenig verschiedenem Gange, auf eine gemeinschaftliche Unterlage gestellt, am Ende einen vollkommen gleichförmigen Gang annehmen sollen; — womit auch das übereinstimmt, dass, nach Chladni, etwas unreine Zusammenklänge, bei dem weiteren Fortgange des Schalles durch die Luft, sich so sehr gegeneinander ausgleichen, dass, in beträchtlicher Entfernung, die Unreinheit zuweilen ganz verschwindet. — Mancher Leser hat dies vielleicht schon bei schlechten Nachtmusiken bemerkt, welche, so lang man sie bei stiller Nacht aus weiter Entfernung hört, mitunter ganz leidlich klingen.)

Digitized by Google

§ 182, B.)

Klangfarbe.

Der zweite Umstand, welcher ebenfalls, wenn gleich nur zufällig, eine charakteristische Verschiedenheit der Tonarten zur Folge hat, beruht darauf, dass gewisse Töne mancher Instrumente eine verschiedene Art von Klang, gleichsam eine eigene Farbe des Klanges, Tonfarbe, oder besser Klangfarbe, ein eigenes Gepräge des Klanges *(timbre)*, haben, und also denen Tonarten, in welchen mehre Töne dieser, oder jener Klangfarbe vorkommen, diesen, oder jenen Charakter mittheilen. Dies ist sowohl bei Saiten-, als bei Blasinstrumenten der Fall.

Was die Ersteren, z. B. Violinen, Violen, u. s. w., betrifft, so klingen sie in denen Tonarten, worin die Töne häufig vorkommen, in welche ihre Saiten gestimmt sind, anders als in denen, wo diese Töne leiterfremd sind und daher nur seltener vorkommen, die vorkommenden also alle, oder fast alle, durch Aufsetzen der Finger gegriffen werden müssen. So kann z. B. die Violine, deren Saiten in die Töne g, d, a und e gestimmt sind, in den Tonarten *F*-, *C*-, *G*- und *D*-dur, alle vier blose Saiten häufig gebrauchen, weil alle vier Töne diesen Tonarten leitereigen sind; — in *A*-dur ist schon die g-Saite nicht mehr leitereigen, in *E*-dur auch die d-Saite nicht; — in *Des* keine einzige. — In *Es* sind nur die Terzen der Tonica und der Dominante blose Saiten, (g und d) alle übrigen Töne aber müssen gegriffen werden; — in *E* hingegen sind nur die Tonica selber und deren Unterquinte, (e und a), blose Saiten; — in *As* kommt nur eine einzige vor, nämlich die tiefe g-Saite, welche hier das Subsemitonium ist. — In *F*-, *C*-, *G*-, *D*-, *A*- und *E*-dur sind die beiden höchsten Saiten leitereigen, — in *D*-, *G*-, *C*, *F*-, *B*- und *Es*-dur die beiden tiefsten; — in *Des* gar keine, u. s. w.

Da nun der Ton der blosen Saiten allemal eine andere Klangfarbe hat, als ein, durch Aufdrücken des Fingers gegriffener, jener weit heller und schärfer klingt, dieser hingegen dumpfer und weicher, so entsteht schon durch diese, und noch manche andere ähn-

Digitized by Google

liche, kleine Zufälligkeiten, eine gewisse Verschiedenheit einer jeden Tonart von jeder anderen.

Auch auf den Blasinstrumenten sind nicht alle Töne von einerlei Klangfarbe. Ueberdies gebrauchen manche Blasinstrumente zu gewissen Tonarten höhere, zu anderen tiefere Toneinsätze, z. B. das Horn, die Trompete, und zum Theil auch das Clarinett. Nun wird aber durch höhere Einsätze ihr Klang durchaus schärfer und schreiender, durch tiefere aber voller, weicher und dumpfer; und dadurch klingt ein und dasselbe Tonstück, erst z. B. auf *C*-Hörnern, und dann auf *F*-Hörnern geblasen, im letzten Falle nicht blos um drei Stufen höher, sondern, weil die hohen *F*-Hörner auch eine hellere und derbere Art von Klang haben als die dumpferen, tieferen *C*-Hörner, auf jenen auch weit heller und derber, als es in *C* klang.

Dabei wird man aber, eben aus der Natur des zufälligen Verschiedenheitsgrundes, auch leicht abnehmen, dass der Charakter, welchen diese oder jene Tonart etwa durch die eigenthümliche Beschaffenheit der Blasinstrumente annimmt, auch wohl grade der entgegengesetzte von dem sein kann, welchen ihr die Beschaffenheit der Saiteninstrumente verleiht. So klingen z. B. letztere in *D*-dur heller und schärfer als in *Es*-dur; die *Es*-Hörner und *Es*-Trompeten aber heller und schärfer, als die *D*-Hörner und *D*-Trompeten etc.; — und durch diese verschiedenen Mischungen werden die Charaktere der Tonarten noch manchfaltiger individualisirt.

§ 183.

Das bisher Erwähnte mag genügen, um vorläufig in allgemeinen Umrissen zu zeigen, wie, theils aus der Natur unseres temperirten Tonsystemes und durch die ungleiche, ja, selbst auf verschiedenen Gattungen von Instrumenten verschiedenartig ungleiche Schwebung, theils durch die Verschiedenheit der Klangfarbe, und durch die unzählig verschiedenen Combinationen und Mischungen der, bei dieser oder jener Tonart zusammentreffenden, Eigenheiten der ersten und der zweiten Gattung, wie, sag' ich, durch all diese Zufälligkeiten, jene merkliche Verschiedenheit einer jeden Tonart von jeder anderen entspringt, welche jedem Musiker bekannt ist.

Digitized by Google

Nähere Einsicht hierüber gewährt die Kenntnis der Beschaffenheit unserer verschiedenen musikalischen Instrumente: und diese wird in der Lehre von den materiellen Kunstmitteln vorkommen, welche im Verfolge dieser Theorie erscheinen soll, und wovon Bruchstücke in der Encyclop. d. W. u. K. v. Erach, Art. Blasinstrumente, Bogeninstrumente u. a. m. abgedruckt sind, so wie auch schon früher, in mehren Blättern der Leipziger mus. Ztg. v. 1816 und 1817, wiewohl hier, durch unrichtigen Abdruck, in sehr zerrissenem Zusammenhange.

Vierte Abtheilung.

Modulation.

I.) *Begriff.*

§ 184.

Wir haben bisher gesehen, wie Töne sich einestheils zu Tonreihen, anderntheils zu Harmonieen verbinden, und wie mehre zusammengehörige Harmonieen Tonarten bilden.

Die Art und Weise, wie dem Gehöre der Eindruck einer Tonart, und insbesondere bald der einen, bald der anderen, erregt, wie es in eine solche gestimmt, und entweder in dieser Stimmung erhalten, oder aus einer Tonart in die andere umgestimmt wird, nennen wir Modulation.

II.) *Leitergleiche, — ausweichende Modulation.*

§ 185.

Nach der vorstehenden Begriffbestimmung zerfällt die Modulation von selbst in zwei Hauptgattungen:

Digitized by Google

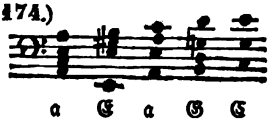
je nachdem nämlich das Gehör in einer Tonart gestimmt erhalten, oder aus einer in eine andere umgestimmt wird.

So lang ein Satz sich in einer und derselben Tonart herumdreht, so, dass das Gehör unverrückt in der einmal angenommenen Stimmung bleibt, nennen wir solche Modulation leitergleich, oder leitertreu; (eigentlich der Tonart treue Modulation.)

Sobald aber dem in eine Tonart gestimmten Gehöre, auf irgend eine Art, das Gefühl einer anderen erregt wird, so heisst dies ausweichende Modulation, oder Ausweichung, und man sagt, der Satz sei in die neue Tonart ausgewichen.

Ausweichung heisst also Umstimmung des Gehöres aus einer Tonart in eine andere, oder das Folgen einer Tonart auf eine andere, oder kurz, das Auftreten einer neuen Tonart. — So tritt z. B. in folgendem Satze

174. Fig. 174.)



welcher in *a*-moll anfängt, demnächst die E-Dreiklangharmonie auf, welche in *a*-moll nicht inheimisch ist, folglich einer anderen Tonart angehören muss. Dadurch geschieht demnach eine Ausweichung; der Schritt von der dritten Harmonie zur vierten ist ein ausweichender Harmonieenschritt.

Ich merke hier beiläufig an, dass, nach dem Sprachgebrauche mancher Schriftsteller, das Wort Modulation mit Ausweichung gleichbedeutend ist, und nur die ausweichende Modulation Modulation heisst: so dass also, bei ihnen, moduliren eben so viel bedeutet, wie bei uns ausweichen.

Digitized by Google

§ 186.

A.) *Ganze, — halbe Ausweichung.*

Eine Ausweichung löscht entweder das Gefühl der vorhergehenden Tonart gänzlich aus, und prägt die neue dem Gehöre vollkommen ein, — oder nicht.

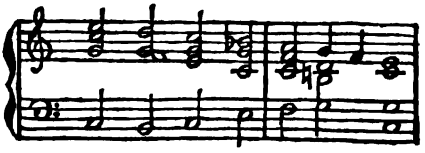
Wird das Gefühl der vorigen Tonart so sehr im Gehöre zerstört, und dieses so vollkommen und überwiegend in die neue umgestimmt, dass es jene völlig vergisst, und dieser förmlich huldigt; wird die neue Tonart als neue Hauptperson aufgeführt, welche die vorhergegangene völlig in Schatten stellt, verdrängt, und vergessen macht, das ganze Interesse an sich reisst, und sich auf dem tonischen Throne festsezt; — dann heisst eine solche Ausweichung mit Recht eine vollkommene, oder ganze, auch wohl Uebergang in eine neue Tonart.

Ist sie aber von der Art, dass sie das Gefühl der vorigen Tonart im Gehöre nicht völlig auslöscht, prägt sie ihm die Stimmung der neuen nicht vollkommen ein, sondern lässt das Gefühl der vorhergegangenen noch zurück; lässt sie die neue nicht sowohl als Hauptperson auftreten, sondern nur, so zu sagen, als Nebenperson, eine kurze Szene spielen, — so heisst diese Ausweichung mit Recht eine unvollkommene, oder halbe. Eine solche erscheint weniger als wirkliche, förmliche Ausweichung, denn als leichte Anspielung auf eine fremde Tonart, als vorübergehende Abschweifung und folgeloser Seitensprung in ein fremdes Tongebiet, als kleine Untreue gegen die bisherige Tonart, als eine, im Vorübergehen flüchtig berührte, Episode. (Manche nennen diese Gattung von Ausweichungen zufällige, oder auch wohl durchgehende.)

Digitized by Google

Als Beispiel einer solchen mag nachstehende

173 *i.* Fig. 173 *i.*)



dienen. Der Satz geht aus *C*-dur. Im Verfolg erscheint die, der *C*-Leiter fremde, Harmonie $\mathfrak{C}^7$, und bewirkt zwar allerdings eine Ausweichung; allein diese ist so unvollkommen, dass das Gefühl der Tonart *C* dadurch gar nicht ausgelöscht wird, vielmehr fühlt man sich am Ende wieder vollkommen in dieser Tonart zu *Hause*.

Wir werden in der Folge sehen, dass manche Ausweichungen **so sehr** vorübergehend sind, dass sie kaum den Namen verdienen, indem sie eine neue Tonart gleichsam nur ganz flüchtig anspielen, indess das Gehör doch auch nicht einen Augenblick aufhört, die vorige noch als **Haupttonart** zu empfinden.

Uebrigens lässt sich eine bestimmte Grenze zwischen ganzen, und sogenannten halben Ausweichungen nicht ziehen, weil der Unterschied nur in dem Mehr oder Weniger besteht, welches, seiner Natur nach, unendlich vieler Abstufungen fähig ist, zwischen welchen keine positive Grenze liegt.

§ 187.

B.) *Leitaccord, Leitton.*

Man kann jede Harmonie, bei welcher das Gehör sich umstimmt, bei welcher dasselbe aus der bisherigen Tonart heraus, in eine andere hinüber geleitet wird, und also jeden Zusammenklang, welcher einer anderen Tonart angehört als sein unmittelbarer Vorgänger, einen **Leitaccord** nennen.

Digitized by Google

Bei unserer Bezeichnungsweise ist demnach jeder Accord, vor dessen römischer Ziffer ein neuer lateinischer Buchstaben steht, ein Leitaccord.

Ist der Leitaccord ein solcher, welcher in der bisherigen Tonart an sich selber nicht vorfindlich ist, so dass also unter den Tönen, aus welchen er besteht, einer oder mehre sich befinden, welche in der bisherigen Tonart nicht leitereigen vorhanden sind (§ 140*), so kann man diesen Ton, oder diese Töne, (§ 140*)
Leittöne nennen. Leitton ist demnach der in einem Leitaccord erklingende, der bisherigen Leiter fremde, Ton: z. B. in obiger Fig. 175*i* erst der Ton 5, hernach 5. 175*i*.

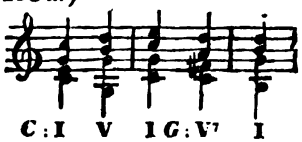
Wir werden aber in der Folge sehen, dass nicht in jedem Leitaccorde solche Leittöne befindlich sind, oder mit anderen Worten, dass sehr viele Ausweichungen auch durch solche Accorde geschehen, welche an sich selbst wohl in der bisherigen Tonart zu finden sind, — so wie, dass zuweilen auch harmoniefremde Töne den Namen Leitton in gewissem Betrachte verdienen. (§ 205, 228, 380.) (§ 205, 228, 380.)

Anmerkung.

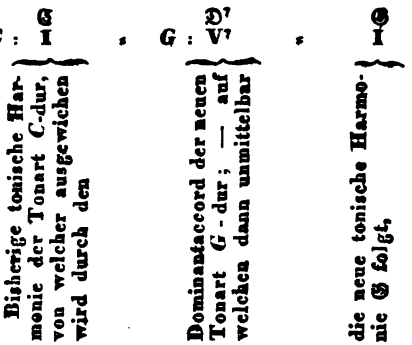
Die Tonsetzer sind im Gebrauche der Benennungen Leitaccord, und Leitton, nichts weniger als übereinstimmend und consequent. (Vergl. § 128 und 140*) (§128,140*.)

Häufig legen sie den Namen Leitaccord nur dem Dominantvierklange der neuen Tonart bei, — wahrscheinlich weil durch ihn (da er unzweideutiger ist als jede andere Harmonie (§ 158), beinah die meisten Ausweichungen zu geschehen pflegen, (§ 158.)
und — weil auf ihn gewöhnlich seine tonische Harmonie folgt: z. B.

Fig. 175*k*.) 175*k*.

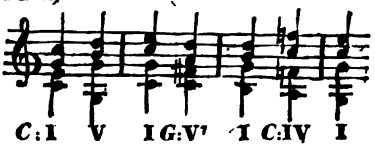


Digitized by Google



Allein was in diesem Beispiele der Fall ist, ist es darum nicht immer. Denn Erstens geschehen, wie wir in den folgenden Abschnitten sehen werden, eine Menge Ausweichungen nicht durch den Dominanten-, sondern durch andere Accorde der neuen Tonart. So wird z. B. in folgender

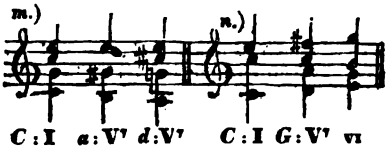
175 l. Fig. 175 *l.*)



zwar im zweiten Takte durch $\mathfrak{D}^7$, als V^7 von *G*, in's *G*-dur ausgewichen, im dritten Takt aber aus *G* in's *C* zurück durch $\mathfrak{S}$, als IV von $\mathfrak{S}$; wie sehr also der Name Leitaccord jedem Hauptvierklang einer neuen Tonart auch gebührt, so wenig gebührt er doch diesem ausschliesslich.

Zweitens folgt auch da, wo eine Ausweichung durch V oder V^7 der neuen Tonart geschehen ist, auf dies V oder V^7 doch nicht allemal die neue tonische Harmonie:

175 m, n. Fig. 175 *m.*) *n.*)

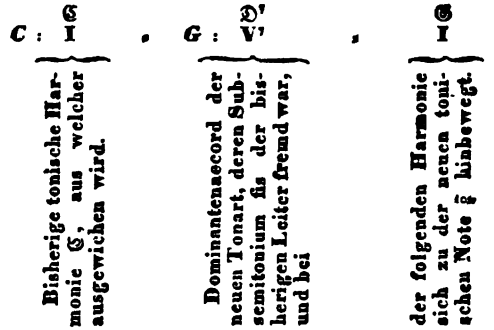


Dass die Tonsetzer Sätze dieser Art zuweilen elliptische, katachrestische Harmonieenfolgen, Anticipationen, u. s. w., zu nennen pflegen, kann mir hier ganz gleichgültig sein.

Eben so inconsequent wird häufig auch mit der Benennung Leitton verfahren, indem man nur den Unterhalbenton der neuen Tonart, (mit anderen Worten, die Grundterz des neuen V oder V^7,) Leitton nennt; vermuthlich deswegen, weil in

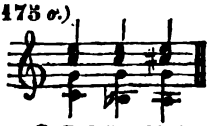
Digitized by Google

vielen Fällen, wo eine Ausweichung durch die Dominantharmonie der neuen Tonart geschieht, dies Subsemitonium die der bisherigen Leiter fremde Note ist, welche das neue V oder V⁷ eben zum leiterfremden Leitaccorde macht; — und weil dieses Subsemitonium hernach gewöhnlich zur neuen tonischen Note fortschreitet; (Vergl. obige Figur 175 *k*:) 175 k.



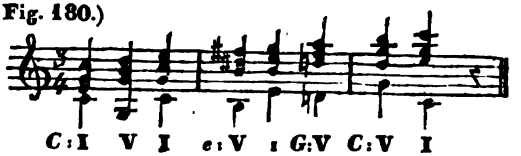
Allein auch dies ist nur ein einzelner, zwar ziemlich gewöhnlicher, aber bei Weitem nicht allgemein zutreffender Fall. Denn, was für's *Erste* den Umstand angeht, dass das Subsemitonium der neuen Tonart sich hernach immer nach der neuen Tonica bewege, so ist schon dies nichts weniger als *allgemein* wahr. Man sehe das erste beste Beispiel:

Fig. 175 *o*.) 175 o.



Zweitens ist das Subsemitonium der neuen Tonart nicht immer *der einzige* leiterfremde Ton, welcher das neue V⁷ zum leiterfremden Leitaccorde macht, z. B.

Fig. 180.) 180.

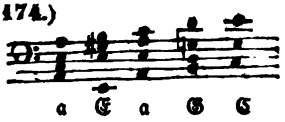


Hier enthält der vierte Accord *zwei* Töne welche ihn zum Leitaccorde machen, welche also *beide* auf den Namen *Leitton* gleichen Anspruch haben: die Terz und die Quinte; — eben so in Fig. 182 die beiden Töne $\overline{\text{b}}$ und $\overline{\text{cis}}$, u. s. w. 182.

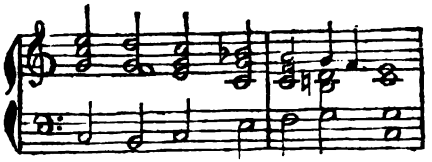
Digitized by Google

Und drittens ist das Subsemitonium der neuen Tonart zwar, wie gesagt, oft, eben so oft aber auch gar nicht der Ton, welcher das neue V oder V^7 zum Leitaccorde macht; z. B. in mehrerwähnten Beispielen:

174. Fig. 174.)



175 *i.* Fig. 175 *i.*)



Im letzten Beispiel ist nicht das e, als Subsemitonium der neuen Tonart *F*, oder als Terz des leitenden Hauptvierklanges G^7, der leiterfremde Leitton, sondern das f, die Septime dieser Harmonie, ist es; — und eben so ist es im ersten Beispiele nicht das h, sondern das g, als Quinte; — und folglich ergiebt sich auch hier das Resultat: allerdings verdient das Subsemitonium der neuen Tonart häufig den Namen Leitton; es verdient ihn aber nicht nur nicht ausschlieslich, sondern zuweilen auch gar nicht.

Wieder Andere beschenken mit dem Namen Leitton gar alle diejenigen Töne „welche, wenn man in der Melodie unter „gewissen Umständen auf sie stösst, ohne Beleidigung des „Ohres in keine andere als in die unmittelbar darüber oder „darunter liegende Stufe treten können" (Sulzer, Koch, u. a.). — Leittöne wären also, nach dieser Begriffbestimmung, nicht nur „alle zufällig erhöhten oder erniedrigten Töne der Tonart," sondern überhaupt jedes Intervall, welches nicht ganz freie Fortschreitung hat, mithin alle Septimen, nicht blos die der Dominante, — alle durchgehende und Vorhaltnoten u. dgl. — — —

(§ 187.) Je mehr die Schriftsteller, im Gebrauche der Ausdrücke Leitaccord und Leitton, von einander abweichen, desto genauer werde ich an die im § 187 angenommene Bedeutung dieser Kunstausdrücke festhalten.

(§ 140*.) (Vergl. übrigens auch § 140*).

Digitized by Google

§ 188.

C.) *Ausweichung in dieses oder jenes Intervall.*

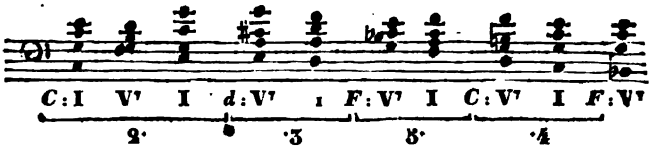
Je nachdem, bei einer Ausweichung in eine neue Tonart, die tonische Note dieser letzteren von der bisherigen Tonica um eine Secunde, um eine Terz, Quarte, Quinte, u. s. w. entfernt ist, nennt man es eine Ausweichung in die Tonart der Secunde, in die der Terz (oder Mediante, § 50), in die der Quarte (Unterdominante), Quinte (Dominante), in die der Sexte, u. s. w. Wenn z. B. in einem Satze, der aus *C*-dur geht, eine Harmonie auftritt, welche sich als der Tonart *D*-dur, oder *d*-moll angehörend ankündigt, so nennt man dies eine Ausweichung in die harte, oder weiche Tonart der Secunde, weil die Tonica D, gegen die bisherige, C, ein Intervall einer Secunde ausmacht, — und zwar in die Tonart der grossen Secunde, weil von C zu D eine grosse Secunde ist. — In gleichem Sinne heisst die Ausweichung von *D* oder *d* in's *F* oder *f* eine Ausweichung in die harte, oder weiche Tonart der kleinen Terz, — von *D* oder *d* in's *G* oder *g* in die Unterdominante oder Quarte, — von *G* oder *g* in's *D* oder *d* in die der Dominante, Quinte oder Unterquarte, — von *D* oder *d* in's *H* oder *h* in die der grossen Sexte oder kleinen Unterterz, — von *C* oder *c* in's *B* oder *b* in die der kleinen Septime oder grossen Untersecunde, u. dgl. (§ 50.)

§ 188*.

Man kann die eben erwähnten verschiedenen Ausweichungen dem Auge anschaulich machen, wenn man zwischen die, die Tonart anzeigenden, Cursivbuchstaben (§ 153) eine Klammer setzt, und in oder (§ 153.)

Digitized by Google

unter dieselbe die Chiffer des Intervalles schreibt, z. B.



Der Schritt vom dritten zum vierten Accorde ist eine Ausweichung aus *C* in's *d*, also in die Tonart der zweiten Stufe (grossen Secunde) der bisherigen Leiter. — Aus dieser neuen Tonart *d*-moll wird dann, beim sechsten Accorde, wieder weiter in's *F*-dur ausgewichen, also in die Tonart der Terz der bisherigen Tonica d (von F bis D ist eine kleine Terz); — von *F*-dur wird dann wieder in's *C*-dur ausgewichen, also in die Quinte von F, — von diesem *C*-dur dann in die Quarte *F*-dur. (Vergl. § 232.)

(§ 232.)

Untersucht man, wie viele verschiedene Ausweichungen in diesem Sinne denkbar sind, oder mit anderen Worten, in wieviele andere Tonarten aus jeder gegebenen ausgewichen werden könne, so findet man 46 verschiedene Arten. Man modulirt nämlich:

a.) entweder aus einer harten Tonart in eine der übrigen harten, z. B. aus *C*-dur in's *Cis*-dur, oder in's *D*-dur, in's *Es*-, in's *E*-, *F*-, *Fis*-, *G*-, *As*-, *A*-, *B*-, oder *H*-dur. Dies sind elf verschiedene Ausweichungen 11

b.) oder aus einer harten in eine der 12 weichen, z. B. aus *C*-dur in's *c*-moll, oder in's *cis*-, in's *d*-, *es*-, *e*-, *f*-, *fis*-, *g*-, *as*-, *a*-, *b*-, oder *h*-moll; sind zwölf weitere Ausweichungen 12

c.) oder aus einer Molltonart in eine der zwölf Durtonarten, z. B. aus *a*-moll in's *A*-, *B*-, *H*-dur, u. s. w. sind wieder . 12

d.) oder endlich aus einem Mollton in einen der übrigen Molltöne, z. B. aus *a*-moll in's *b*-, *h*-, *c*-, *cis*-moll, u. s. w. macht wieder 11

Gesammtzahl 46

Digitized by Google

Mit anderen Worten: aus jeder harten Tonart kann man in 11 andere harte und in 12 Molltonarten, überhaupt also in 23 andere ausweichen; — eben so aus jeder weichen in 11 andere weiche und in 12 harte, oder überhaupt ebenfalls in 23 andere. Diese zweimal 23 machen 46 verschiedene Hauptgattungen, deren jede von den anderen wesentlich verschieden ist. (Vogler hat offenbar zwei Möglichkeiten übersehen, wenn er, im § 99 seiner Tonsetzkunst, deren nur 44 aufzählt.)

§ 189.

D.) *Charakterische Verschiedenheit, und Werth oder Unwerth der leitergleichen und der ausweichenden Modulation.*

Der charakterische Unterschied zwischen leitergleicher, und ausweichender Modulation, besteht im Allgemeinen darin, dass jene mehr Einheit, diese mehr Mannichfaltigkeit gewährt, in jener sich mehr Ruhe, Gleichförmigkeit und Gleichmuth, in dieser mehr Abwechslung, Unruhe und Aufregung ausspricht, diese Letztere mithin gleichsam nur als Würze der Ersteren anzusehen ist. — Ein Mehres werden wir hierüber bei der Lehre von den ausweichenden Harmonieenfolgen erwähnen. —

Was aber insbesondere die charakterische Verschiedenheit und den Werth oder Unwerth der verschiedenen Ausweichungen nach der so eben aufgestellten Classification betrifft, so lässt sich darüber nur so Viel im Allgemeinen sagen, dass Ausweichungen in nahe verwandte Tonarten gewöhnlich gelinder, die in sehr weit entfernte aber, im Durchschnitte genommen, auffallender, herber und greller sind.

Diese Letzteren sind aber darum nicht minder gut als jene. Denn einestheils erfodert zuweilen der Aus-

Digitized by Google

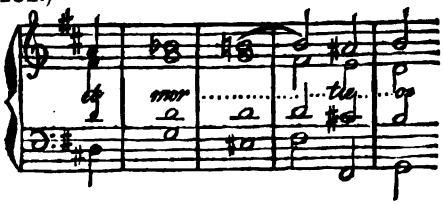
druck auch das wirklich Grellere und Auffallendere; anderentheils aber können auch Ausweichungen in weit entlegene Tonarten durch begünstigende Umstände oft so sehr gemildert und so leicht eingehend gemacht werden, dass sie alle Härte verlieren.

Anmerkung.

Unsere theoretischen Schriftsteller, welche nun einmal überhaupt so für ihr Leben gern verbieten, ermangeln auch nicht, bald diese bald jene Ausweichung für verboten zu erklären. — Es wäre leicht, eine merkwürdige Gallerie solcher Verbote zu liefern. — So stellen z. B. Manche das Gesetz auf, man dürfe aus jeder Tonart nur in die nächstverwandten ausweichen. Unter anderen sagt Vogler (in s. Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, § 64. der Tonsetzkunst S. 70): „Für die Aus„weichung giebt es nur ein einziges, aber allgemeines Gesetz; „dass nicht über eine Stufe gesprungen werde, welche der „Abstand um ein ♯ oder ♭ in Ansehung der Vorzeichnung ist."

Man weiss wahrlich gar nicht, was man sagen soll zu solchen Verboten, welche zu beobachten keinem Tonsetzer einfällt, deren Erfinder selbst auch nie daran gedacht haben, sie zu befolgen, und von denen überhaupt nicht zu errathen ist, wozu sie aufgestellt worden, wenn man jemal gehört und empfunden hat, mit wie trefflicher Wirkung, in klassischen Werken der besten Tonsetzer, und z. B. Vogler's selbst, oft unmittelbar in die entferntesten Tonarten ausgewichen wird. Beispiele eigens anzuführen, wäre wohl überflüssig! Wollte man aber dennoch gern welche vor Augen haben, so werfe man nur einen Blick unter anderen auf das von Vogler selbst entlehnte;
(§ 91.) (1. Bd, § 91.)

132. Fig. 132.)



Noch ein Paar Worte mehr werden wir weiter unten, bei Gelegenheit der Lehre von der modulatorischen Anlage der Tonstücke überhaupt, hierüber zu sprechen finden.
(§ 99, 281, 301, Anm.) Man vergleiche auch die Anmerkungen zu den §§ 99, 281 u. 301.

Digitized by Google

III.) *Stimmung des Gehöres in eine Tonart.*

§ 190.

Nachdem wir bis hierher den Begriff und die Arten von Modulation festgestellt, beschäftigen wir uns mit der Frage: Wie und wodurch, und nach welchen Gesetzen wird das Gehör bewogen, diese oder jene Harmonie als tonische Harmonie zu empfinden? oder mit anderen Worten: wodurch wird es, in jedem vorkommenden Falle, in diese oder jene Tonart gestimmt, oder aus der einen in die andere umgestimmt? oder überhaupt: wofür und als welcher Tonart angehörig erscheint dem Gehöre jede vorkommende Tonverbindung?

Die Grundsätze hierüber sind ziemlich einfach, indem sie eben auf dem Satze der möglichsten Einfachheit beruhen, nämlich auf dem obersten Grundsatze:

> Das Gehör erklärt sich jede Tonverbindung auf die möglichst einfache, möglichst natürliche, möglichst naheliegende Art.

Um aber diesen Satz in seinen Folgen zu entwickeln, theilen wir die obige Frage in zwei Theile, nämlich:

A.) Wodurch wird das Gehör zuerst in eine Tonart gestimmt?

B.) Wofür nimmt das, einmal in eine Tonart gestimmte Gehör, jede sich ihm präsentirende Tonverbindung auf?

Digitized by Google

A.) *Erste Stimmung des Gehöres.*

§ 191.

Im Allgemeinen entsteht das Gefühl einer Tonart durch das Auftreten von Harmonieen, welche derselben (§ 122.) eigen sind. (§ 122.)

Insbesondere ist es also natürlich, dass beim Anfang einer Musik, wenn das Gehör noch von keiner Tonart eingenommen ist, dieses jede sich ihm zuerst darbietende harte oder weiche Dreiklangharmonie als tonische anzunehmen geneigt ist. Wenn z. B. ein musikalischer Satz mit der Harmonie des grossen Es-Dreiklangs anfängt, so nimmt es diesen Accord als tonischen, als I auf, und stimmt sich in's *Es*-dur. Jedes Musikstück fängt daher gewöhnlich mit der tonischen Harmonie an.

Von Anfängen mit einer anderen Harmonie als der tonischen werden wir späterhin, bei der Lehre vom modulatorischen Baue der Tonstücke, einige Fälle betrachten.

B.) *Bleibende Stimmung, oder Umstimmung des Gehöres.*

I.) Grundsatz der Trägheit.

§ 192.

Das einmal in eine Tonart gestimmte Gehör stimmt sich nicht ohne hinreichenden Grund in eine andere um.

Aus diesem Grundsatze, welcher gleichsam das musikalische Gesetz der Trägheit *(principium inertiae)* ist, oder, wenn man lieber will, der Satz

Digitized by Google

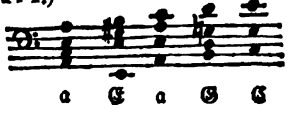
des zureichenden Grundes, auf die Stimmung des Gehöres angewendet, fliessen folgende weiteren Folgesätze.

§ 193.

a.) Das Gehör nimmt jede vorkommende Tonverbindung, welche an sich selbst in der bisherigen Tonart vorfindlich ist, in der Regel auch wirklich für leitereigen, nicht für eine Ausweichung.

Wenn z. B. in nachstehendem aus *a*-moll gehenden Satze

Fig. 174.) 174.



die E-Dreiklangharmonie erscheint, welche (nach der dem § 185 nachfolgenden Tabelle a,) sowohl IV von *H*-dur, als auch VI von *gis*-moll, oder I von *E*-dur, oder V von *A*-dur oder von *a*-moll sein kann, so versteht das in *a*-moll gestimmte Gehör sie doch nur in dieser letzteren Bedeutung. — Eben so, wenn in einem Satz aus *C*-dur, Fig. 176, die weiche a-Dreiklangharmonie erscheint, welche bald die der sechsten Stufe in *C*-dur, (*C*: VI), bald der zweiten in *G*-dur, (*G*: II), bald der dritten in *F*-dur, (*F*: III), bald der vierten in *e*-moll, (*e*: IV), bald tonische Harmonie in *a*-moll, (*a*: I) sein kann; so versteht das Gehör sie am liebsten als VI der bisherigen Tonart *C*-dur, nicht aber etwa als I von *a*-moll, oder als II von *G*-dur, oder als III von *F*-dur, oder als IV von *e*-moll. (§ 185.) 176.

Wenn in einem Satze aus *a*-moll, Fig. 177, der Zusammenklang [h d f] erscheint, welcher unter An- 177.

Digitized by Google

derem sowohl auf der in *a*-moll inheimischen Harmonie °♭, als auch auf der, in's *C*-dur oder *e*-moll gehörigen Vierklangharmonie Ⓖ⁷ beruhen kann, so vernimmt das Gehör diesen Zusammenklang, aus vorerwähntem Grunde, allemal eher für °♭, als für Ⓖ⁷.

178. Eben so, wenn in einem Satz aus *a*-moll, Fig. 178, der Zusammenklang [H d f gis] erscheint, welcher enharmonisch mehrdeutig ist, weil er klingt wie [H d f as] oder [H d eis gis] oder [ces d f as]; so nimmt ihn das Gehör ohne Anstand in der ersteren dieser vier Bedeutungen, weil er so, als Ⓔ⁷, in der bisherigen Tonart *a*-moll vorfindlich ist, in den anderen Bedeutungen aber in anderen Tonarten aufgesucht werden müsste.

179. Eben so versteht das einmal in *a*-moll gestimmte Gehör, in Fig. 179 den ebenfalls enharmonisch mehrdeutigen Accord [f a c dis] in der Regel nicht als [f a c es]; obgleich dieses Letztere klingt, wie jenes; denn von [f a c dis] ist die Grundharmonie °♭⁷ in (§ 148, Nr. 7.) *a*-moll als °II⁷ zu Hause, (§ 148, Nr. 7); von [f a c es] aber wäre die Grundharmonie Ⓕ⁷, welche in *a*-moll nicht, sondern nur in *B*-dur oder *b*-moll zu finden ist.

§ 194.

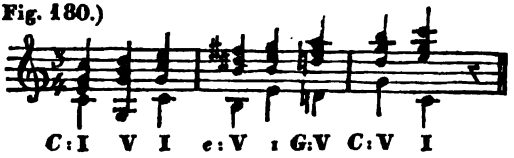
b.) **Kommt hingegen dem, in eine Tonart gestimmten, Gehör eine Tonverbindung vor, welche in der bisherigen Tonart nicht vorfindlich ist, welche es sich daher unmöglich als derselben angehörend erklären kann, und deshalb für eine Ausweichung erklären muss, so sieht es dieselbe wenigstens als derjenigen Tonart angehörig an, welche mit der, in welche es bisher gestimmt gewesen, möglichst nah und innig verwandt ist, oder mit anderen Worten:**

Digitized by Google

es sieht eine solche Tonverbindung zwar als eine Ausweichung, aber doch als eine möglichst wenig entfernte an.

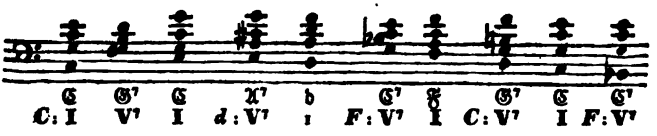
Z. B. in einem Satz aus *C*-dur,

Fig. 180.) 180.



komme die 𝔊-Dreiklangharmonie vor: diese findet sich in *Fis*-dur auf der vierten Stufe, als *Fis*: IV, in *H*-dur als I, in *E*-dur als V, in *dis*-moll als VI, und in *e*-moll als V. Unter all diesen Tonarten ist aber *e*-moll der bisherigen Tonart *C* noch am nächsten verwandt; folglich wird das Gehör die Harmonie 𝔊 hier als *e*: V, als Dominantendreiklang von *e*-moll vernehmen, nicht aber sich in die noch weiter entfernten Tonarten *Fis*-dur, *H*-dur, *E*-dur, oder *dis*-moll umstimmen. — Oder wenn in einem Satze, der bisher aus *C* gegangen, eine 𝔇-Harmonie erscheint, so wird das Gehör dieselbe nicht als I von *D*-dur, nicht als IV von *A*-dur, nicht als VI von *fis*-moll, und nicht als V von *g*-moll, sondern am natürlichsten als V der nächstverwandten Tonart *G*-dur vernehmen.

Aus eben diesem Grunde erscheint auch in dem im § 188* angeführten Beispiele, (§ 188*.)



die Hauptvierklangharmonie 𝔄⁷ dem Gehör als eine Ausweichung aus *C* in's *d*, — der folgende Vierklang 𝔈⁷ aber als weitere Ausweichung in's *F*, das folgende

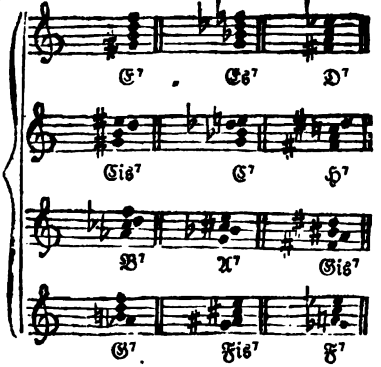
Digitized by Google

G^7 als Ausweichung in's *C* zurück, und das weiter folgende G^7 als Wiederausweichung in's *F*.

174. (§ 193.) Auf gleiche Weise erkennt man in Fig. 174 (§ 193)
181. Uebergänge aus *a* in's *C*, — in Fig. 181 eine Abschweifung aus *f* in's *As*, — u. a. m.

Eben so, wenn in einem Satz aus *a*-moll, der Zu-
182. sammenklang [cis e g b] Fig. 182, erscheint, welcher grade so klingt wie [des e g b] oder [cis e g ais], oder [des fes g b]; so nimmt ihn das Gehör ohne Anstand für [cis e g b] nämlich für den Hauptvierklang A^7 auf der fünften Stufe der, dem bisherigen *a*-moll nächstverwandten, Tonart *d*-moll, (für $d:V^7$), und nicht für G^7, oder Fis^7, oder Es^7, in welchen Eigenschaften man seinen Sitz in weiter entfernten Tonarten aufsuchen müsste.

120. Fig. 120.)



(§ 85.)

(Vgl. 1. Bd. § 85.)

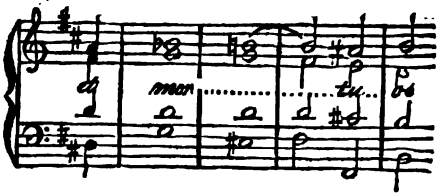
Eben so versteht das einmal in's *a*-moll gestimmte Gehör den Accord [c e g ais], oder [c e g b], Fig.
183. 183, doch immer lieber für [c e g ais], und somit für den Vierklang mit kleiner Quinte auf der zweiten Stufe der nahe verwandten Tonart *e* moll, (für $e:{}^{o}II^7$], als für [c e g b], welcher letztere Accord als Haupt-

Digitized by Google

vierklang, als V^7, in den entfernteren Tonarten *F*-dur oder *f*-moll aufgesucht werden müsste.

Oder, wenn in einem Satze, der bisher aus *g*-moll ging, der Accord [g h d f oder eis] erscheint,

Fig. 132.)



132.

(Vergl. § 94 zu B.) (§ 94.)

so wird ihn das Gehör offenbar lieber für Ersteres, für $\mathfrak{S}^7$, und sohin für $C: V^7$, nehmen, als für $^{o}cis^7$, welches $^{b}II^7$ der viel weiter entfernten Tonart *h*-moll wäre. Noch eine weitere Bestätigung davon, dass die Grundharmonie dieses Beispiels nicht $^{o}cis^7$, sondern $\mathfrak{S}^7$ ist, werden wir weiter unten finden. (§ 208 am Ende.) (§ 208.)

Eben so erkennt in Fig. 184 *k*, das Gehör den Accord [f h d a] für V^7 der, [illegible] dem anfänglichen *F*-dur oder *G*-dur nächstverwandten Tonart *C*-dur, nicht aber als $^{o}II^7$ der (mit *F* oder *G* erst im zweiten Grade verwandten) Tonart *a*-moll. 184 *i*, *k*.

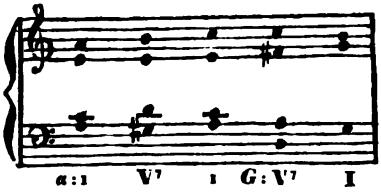
Nach den bisher entwickelten Grundsätzen werden sich auch die Ausweichungen in Fig. 185 leicht erklären lassen. 185.

§ 195.

Es kann sich treffen, dass ein neu auftretender Accord an sich selbst in zwei Tonarten zu finden wäre, welche beide der bisherigen gleich nahe sind: Z. B. in folgendem Satze aus *a*-moll:

Digitized by Google

186. Fig. 186.)



könnte es an sich selbst wohl zweifelhaft sein, ob der vierte Accord nicht eben so gut als V^7 von *g*-moll, wie als V^7 von *G*-dur erscheine, weil *g*-moll dem *a*-moll eben so nahe verwandt ist, wie *G*-dur; beide
(§ 178.) nämlich im zweiten Grade. (§ 178.)

In solchen Fällen entscheidet dann, bei gleicher Nähe der Verwandtschaft, die grössere Innigkeit derselben. Da nun die Verwandtschaft von *a*-moll zu *G*-dur zwar nicht näher, aber doch inniger ist, als
(§ 171.) die zu *g*-moll (§ 171), so nimmt das Gehör dieses D^7 eher für *G*: V^7, als für *g*: V^7.

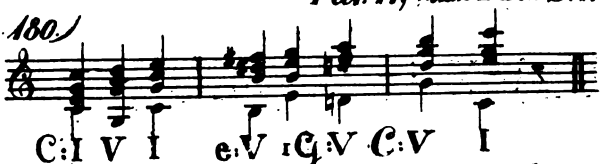
187. Eben so könnte in Fig. 187 das Gehör etwas zweifelhaft sein, ob der vierte Accord nicht ebensowohl als $°II^7$ von *a*-moll, wie als V^7 von *C*-dur erscheine, weil dem *g*-moll *a*-moll eben so nahe verwandt ist als
(§ 178.) *C*-dur, nämlich im zweiten Grade (§ 178). Da aber die Verwandtschaft von *g*-moll zu *C*-dur, zwar nicht
(§ 171.) näher, aber doch inniger (§ 171) ist, als die zwischen *g*-moll und *a*-moll, so empfindet das Gehör den Accord [f h d a] als Hauptvierklang von *C*-dur, als *C*: V^7, und nicht als Vierklang mit kleiner Quinte der zweiten Stufe von *a*-moll, als *a*: $°II^7$.

§ 196.

Es kann sich aber auch sogar treffen, dass die zwei verschiedenen Tonarten, in welchen die neu auftre-

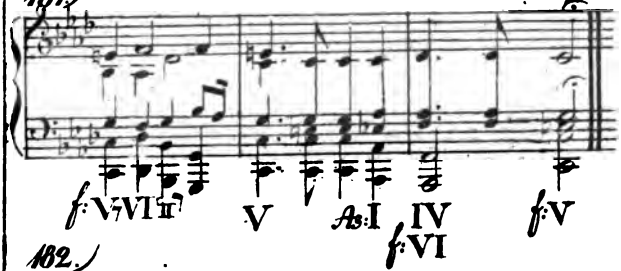
Digitized by Google

180.

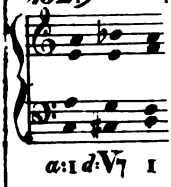


181.

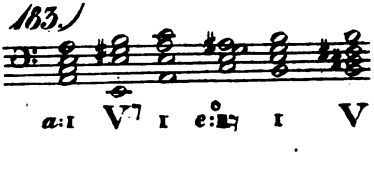
m. Requiem.



182.

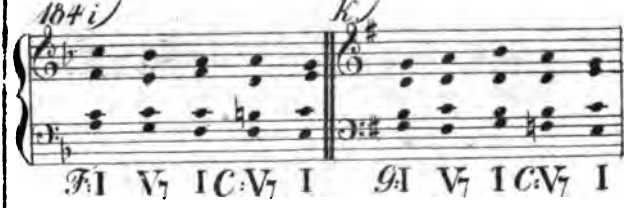


183.

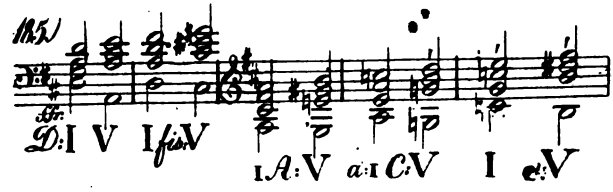


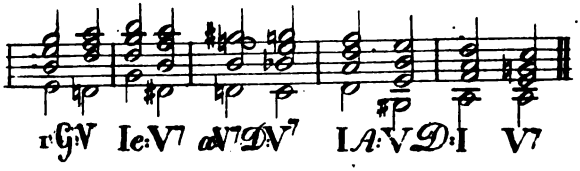
184 i)

K)



185.





Digitized by Google

Digitized by Google

tende Harmonie wohl zu finden wäre, beide der bisherigen Tonart nicht nur gleich nahe, sondern auch gleich innig verwandt sind.

Dies ist z. B. der Fall, wenn in einem Satz aus *C*-dur die Harmonie [c g b cis oder des] erscheint, welche sowohl Hauptvierklang von *d*-moll, als von *f*-moll, sein kann, welche Tonarten beide gleich nahe und gleich innig mit *C*-dur verwandt sind, — oder die Harmonie [h d f gis oder as], welche sowohl V^7 von *a*, als von *c* sein kann.

In solchen Fällen hängt es dann grösstentheils von Umständen ab, ob das Gehör einen solchen Accord so, oder anders, nehmen werde. Wir wollen solche Umstände nun ebenfalls kennen lernen.

2.) Stärkere Gründe, welche die natürliche Trägheit aufheben.

§ 197.

Der von § 190 bis hierher entwickelte Satz: dass (§ 190.)
das einmal in eine Tonart gestimmte Gehör sich nicht ohne hinreichenden Grund umstimmt, und deshalb *a.)* jede vorkommende, in der bisherigen Tonart vorfindliche Tonverbindung, gern als derselben wirklich angehörig ansieht, *b.)* jede an sich leiterfremde Harmonie aber der mit der bisherigen Tonart verwandtesten zuschreibt, gilt, als bloser Ausfluss der Trägheit des Gehöres, natürlich auch nur so lang, als nicht stärkere Gründe dasselbe zu einer anderen Erklärungsart bestimmen.

In der That aber bestimmen zuweilen eigene Umstände das Gehör dazu:

Digitized by Google

aa.) eine Tonverbindung, welche an und für sich selber wohl in der bisherigen Tonart vorfindlich wäre, doch als einer anderen angehörig, oder auch

bb.) eine, an sich selbst zwar leiterfremde, aber doch in einer nahe verwandten Tonart stattfindende Tonverbindung, dennoch als ein Glied einer weiter entfernten zu betrachten.

Diese besonderen Umstände sind folgende.

---

a.) Besondere Abzeichen einer auftretenden Tonverbindung.

§ 198.

Zuweilen trägt eine Tonverbindung ein Merkmal und Abzeichen an sich, welches andeutet, dass sie derjenigen Tonart nicht angehöre, welcher sie sonst, dem blosen Gesetze der Trägheit nach, zuzuschreiben wäre.

Wir wissen nämlich, dass gewisse Umgestaltungen nur gewissen Harmonieen gewisser Tonstufen zukommen.

Wenn daher

aa.) eine Harmonie auftritt, welche zwar an sich selbst in der bisherigen Tonleiter wohl vorfindlich ist, die aber eine Umgestaltung der Art an sich trägt, die sie nur als Glied einer anderen Tonart an sich tragen kann, so kann alsdann das Gehör den, solchergestalt als einer anderen Tonart angehörig charakterisirten, Zusammenklang freilich nicht mehr als der bisherigen eigen betrachten, und empfindet also eine Ausweichung. — Und wenn

Digitized by Google

bb.) eine Harmonie erscheint, welche an sich selber zwar in der bisherigen Tonart nicht, aber doch in einer nahe verwandten vorfindlich ist, welche aber eine Umgestaltung der Art an sich trägt, welche sie nur als Glied einer weiter entfernten an sich tragen kann: so muss das Gehör diese, wenn gleich in einer näher verwandten Tonart vorfindliche Harmonie, doch als Glied einer weiter entfernten ansehen.

Wir wollen dies alles durch Beispiele erläutern.

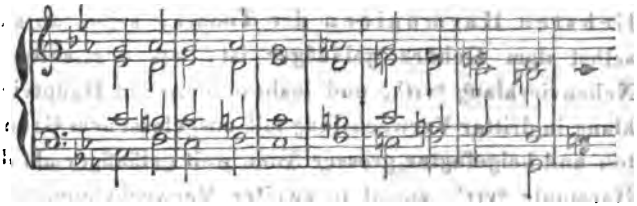
§ 199.

*I.) Wir wissen, dass die Hinzufügung einer grossen None nur bei der Dominantharmonie einer harten Tonart statt findet, dass also ein Hauptvierklang mit grosser None nur V^7 einer Durtonart sein kann. (§ 147, Nr. 12; § 148, Nr. 9.)

aa.) Wenn daher z. B. in einem Satze, der bisher aus *c*-moll ging, die $\mathfrak{G}^7$-Harmonie mit grosser None auftritt, so kann das Gehör, obgleich die $\mathfrak{G}^7$-Harmonie an sich selber allerdings in der bisherigen Tonart *c*-moll zu finden wäre, doch dies also charakterisirte $\mathfrak{G}^7$ nicht mehr als derselben angehörig betrachten, weil es in *c*-moll kein $\mathfrak{G}^7$ mit grosser None giebt. Zergliedern wir das Beispiel Fig. 188 *i.*

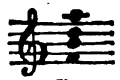
(§ 147, Nr. 12; § 148, Nr. 9.)

188 i.



Es fängt in *c*-moll an, und die drei ersten Tacte bewegen sich auch unverrückt innerhalb der Sphäre dieser Tonart. Nicht aber auch der vierte:

Digitized by Google

Der Zusammenklang [f̄ h̄ d̄ ā] oder . . . 

ist nämlich entweder . . . . . G⁷,

die G⁷-Harmonie ist aber an sich selbst

entweder . . . . . *c*: V⁷,

oder . . . . . *C*: V⁷,

oder der besagte Zusammenklang ist . . °♭7;

und in dieser Eigenschaft entweder . . *a*: °II⁷,

oder . . . . . *C*: °VII⁷.

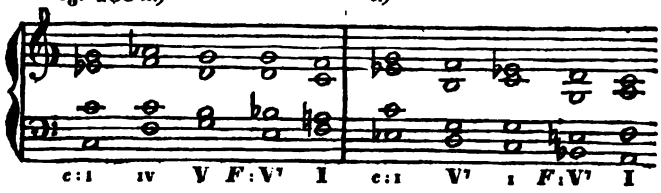
Als was wird er nun dem Gehör erscheinen? — Für's erste einmal nicht als *c*: V⁷, denn ein G⁷ mit grosser
(§ 148, Nr. 9.) None giebt es in *c*-moll nicht. (§ 148, Nr. 9.) — Es bleibt also noch die Wahl, ihn entweder als *C*: V⁷, oder als *a*: °II⁷, oder als *C*: °VII⁷ aufzunehmen. Diese Wahl kann aber nicht schwer werden; denn da dem bisherigen *c*-moll, die Tonart *C*-dur weit näher liegt als *a*-moll, so wird man den Accord schon eher für °VII⁷ oder V⁷ von *C*-dur nehmen, als für °II⁷ von
(§ 194.) *a*-moll (§ 194), und folglich ist der Schritt vom dritten zum vierten Accorde einmal schon offenbar eine Ausweichung von *c* nach *C*. Insbesondere wird der befragliche Accord [f̄ h̄ d̄ ā] dem Gehör eher als *C*: V⁷, denn als *C*: °VII⁷ erscheinen, aus dem doppelten Grunde, weil der Hauptvierklang, als eine der wesentlichsten Harmonieen der Tonart, schon an sich selbst dem Gehöre geläufiger ist, als der seltnere Nebenvierklang °VII⁷, und insbesondere ein Hauptvierklang in dritter Verwechslung mit ausgelassenem Grundton und beigefügter grosser None weit geläufiger als die Harmonie °VII⁷, zumal in zweiter Verwechslung.

bb.) Oder, wenn in einem Satze, der bisher aus *c*-moll gegangen, z. B. der Hauptvierklang G⁷ erscheint, welcher zwar schon an sich selber in *c*-moll nicht,

Digitized by Google

wohl aber in der nächstverwandten Tonart *f*-moll zu finden ist, so würde das Auftreten dieser Harmonie zwar eine Ausweichung, aber, dem Princip der Trägheit zufolge, nur in das mit *c*-moll nächstverwandte *f*-moll, andeuten: wenn aber das $\mathfrak{E}^7$ eine grosse None an sich trägt, so kann diese Harmoniefolge nicht mehr als eine Ausweichung blos in's *f*-moll, sondern muss als eine in das entferntere *F*-dur angesehen werden.

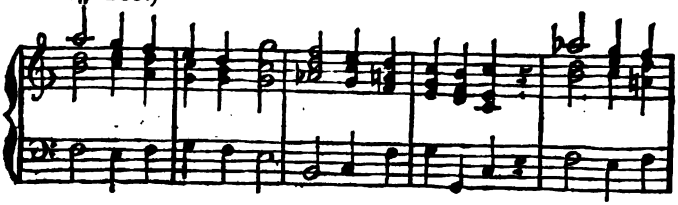
Fig. 188 *k.*) *l.*) 188 *k*, *l*.



§ 200.

*II.) Nicht eben so bestimmt, wie eine grosse None auf die harte Tonart hindeutet, kündet die kleine None die Molltonart an; indem auch die Dominantharmonie harter Tonart nicht selten mit kleiner None vorkommt:

Fig. 189.) 189.



Unser Gehör ist schon so sehr gewöhnt, die kleine None auch in Dur zu vernehmen, dass es dieselbe, obgleich zunächst der weichen Tonleiter eigen, doch nicht mehr als entscheidendes Merkmal derselben erkennt. (Wir werden hierauf noch mehrmal zurück-

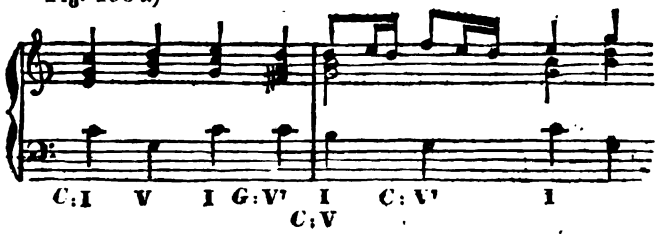
Digitized by Google

115. kommen.) Vergl. auch Fig. 115 der 7ten Notentafel des 1. Bandes.

§ 201.

Insbesondere kommt in Fällen der Art wie folgender

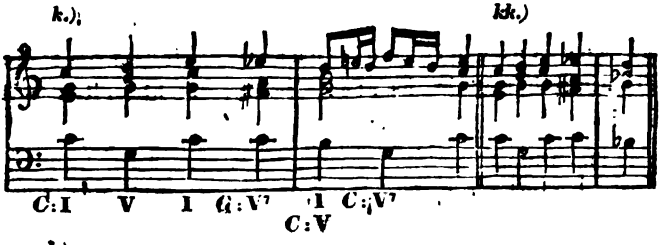
190 *i*. Fig. 190 *i*.)



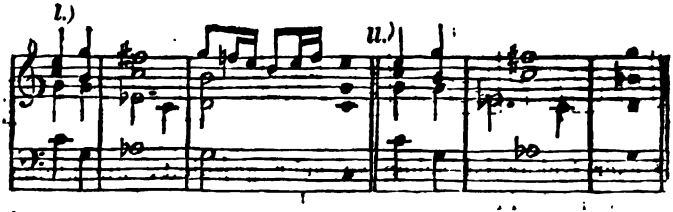
wo aus *C*-dur eine vorübergehende Ausweichung in die harte Tonart der Dominante, in's *G*-dur, mittels des Hauptvierklangs $\mathfrak{D}^7$, als Dominantharmonie von *G*-dur, geschieht, dieser Hauptvierklang sehr häufig mit kleiner None vor, wie bei *k* und *l*.

k, *l*.

k, *kk*. *k*.) *kk*.)



l, *ll*. *l*.) *ll*.)



Das Gehör vernimmt hier den Zusammenklang [c̄ fis ā c̄s] oder [as c̄s ē f̄is], der kleinen None ungeachtet, als Dominantharmonie von *G*-dur, und nicht von *g*-moll,

kk, *ll*. wie man dies bei *kk*, *ll*, deutlich genug empfindet.

Digitized by Google

Wir werden die Ursache hiervon weiter unten noch näher betrachten. (§ 209, 211.) (§ 200, 211.)

Man kann sich bei dieser Gelegenheit merken, dass, wenn aus einer harten, oder weichen Tonart, in die Tonart ihrer Dominante, durch den Dominantaccord dieser Letzteren, ausgewichen wird, dieser Accord, als Dominantaccord der Tonart der Dominante, **Wechseldominantaccord** genannt zu werden pflegt.

Diesem Sprachgebrauche zufolge kann also das im Eingange dieses § Gesagte auch also ausgedrückt werden: **Insbesondere erscheint der Wechseldominantaccord auch in harter Tonart sehr häufig mit kleiner None.**

§ 202.

*III.) Wir wissen, dass die willkürliche **Erhöhung der Terz** nur dem Vierklange mit kleiner Quinte der **zweiten Mollstufe** eigen ist; wenn daher das Gehör einen Zusammenklang als Vierklang mit kleiner Quinte und willkürlich erhöhter Terz vernimmt, so vernimmt es ihn eben darum auch bestimmt als $^{\circ}$II^{7}, und nicht als $^{\circ}$VII^{7}. Folgende Beispiele werden dies erläutern.

**aa.)* Wenn in einem Satze, der z. B. aus *C*-dur geht,

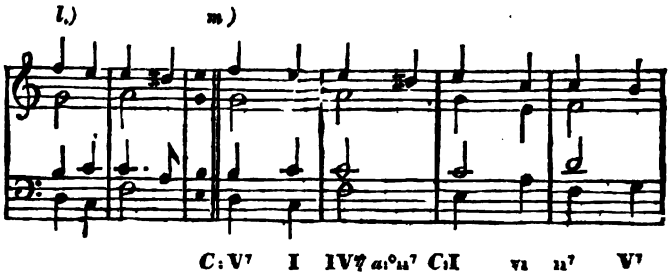
Fig. 192 *i.)* *k.)* 192 *i*, *k*.

C: V^{7} I IV^{7} *a:* $^{\circ}$II^{7} I V^{7} I

der Zusammenklang [F a c dis] oder [F a c es] er-

Digitized by Google

scheint, welcher an sich sowohl der Hauptvierklang (§ 89.) $\mathfrak{F}^7$, als auch (nach § 89) $^{\circ}\mathfrak{h}^7$ mit Terzerhöhung, und (§ 94.) (nach § 94) $\mathfrak{H}^7$ mit erniederter Quinte sein kann, und daher, wie nebenstehende Ansicht zeigt, an sich in verschiedenen Tonarten zu finden wäre, so müsste ihn das Gehör, dem Grundsatze der Trägheit zufolge, als $^{\circ}\mathfrak{h}^7$, und zwar als $^{\circ}$VII^7 der bisherigen Tonart *C*, vernehmen; allein weil dies $^{\circ}\mathfrak{h}^7$ eine erhöhte Terz an sich trägt, so empfindet das Gehör es keineswegs also, sondern vielmehr für $^{\circ}$II^7 der nächstverwandten Tonart *a*-moll. (Dass es den 192 *i*, *k*. vierten Accord der besagten Fig. 192 *i*, *k*, in der That als nicht mehr der Tonart *C* angehörig betrachtet, erhellt auch schon daraus, dass es ihm ganz befremdend vorkommen würde, nach solchem Accorde, statt einer, der neuen Tonart *a*-moll angehörigen Harmonie, eine solche folgen zu hören, welche es wieder der Tonart 192 *l*, *m*. *C*-dur zuschreiben müsste, wie z. B. bei Fig. 192 bei *l*, *m*;



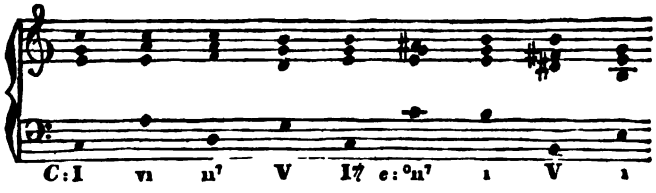
woraus man also deutlich ersieht, dass, wie wir schon (§ 38, Nr. 7.) (§ 38, Nr. 7) erwähnten, die willkürliche Erhöhung

Digitized by Google

der Terz eine nur der Harmonie der zweiten Mollstufe eigenthümliche Umgestaltung ist.)

**bb.)* Oder: wenn in einem Satz aus *C*-dur der leiterfremde Zusammenklang [C e g ais] als °fis^{7} mit erhöhter Terz erscheint,

Fig. 193.) 193.

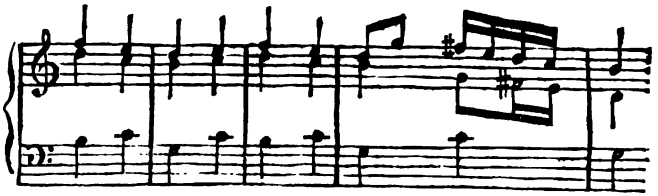


so kann sich ihn das Gehör, obgleich die Harmonie °fis^{7} an sich auch wohl in dem mit *C* nächstverwandten *G*-dur vorfindlich ist, doch nicht als dieser nächstverwandten Tonart angehörig denken, und solche Harmoniefolge also nicht mehr als eine Ausweichung blos in's *G*-dur ansehen, sondern es empfindet das °fis^{7} als °II^{7} von *e*, und nimmt daher diese Modulation für eine Ausweichung nicht in's nächstverwandte *G*-dur, sondern nothwendig in's entferntere *e*-moll.

§ 203.

*IV.) Wir haben schon mehrmal vorläufig erwähnt, dass zuweilen auch ein, so oder anders durchgehender Ton den Sitz einer Harmonie, oder die Angehörigkeit derselben zu dieser oder jener Tonart, bezeichnen könne. (Vergl. § 187, 228). Da dies jedoch erst in der Lehre von den Durchgängen erklärt werden kann, so darf es hier nur erst vorläufig angeführt werden. Als Beispiel mag einstweilen Fig. 194. (§ 187, 228.) 194.

Digitized by Google



dienen, wo, im vierten Tacte, das durchgehende Fis den E-Accord fühlbar genug als Leitaccord, nämlich als IV von *G*-dur, charakterisirt.

---

b.) Gewohnheiten des Gehöres.

§ 204.

(§ 197.) Wir haben von § 197 bis hierher gesehen, in wiefern zuweilen gewisse Umgestaltungen, welche nur gewissen Harmonieen eigen sind, das Gehör bestimmen können, einen Accord für etwas ganz Anderes anzusehen, als es sonst, dem blosen Princip der Trägheit nach, gethan haben würde. — **Eben diese Wirkung haben auch gewisse Gewohnheiten und Reminiscenzen des Gehörs.**

Nämlich eben weil das Gehör sich Alles auf die einfachste und natürlichste Art zu erklären geneigt ist, legt es sich auch jede Tonverbindung gerne für das aus, was am gewöhnlichsten vorzukommen pflegt, ihm daher am geläufigsten ist. Ja, es lässt sich zuweilen schon dadurch, dass es eine Harmonie mit einer gewissen, ihm schon bekannten Miene auftreten hört, dazu bestimmen, solche Harmonie als der und der Stufe dieser oder jener, vielleicht ganz entfernten Tonart angehörend, anzunehmen.

Es ist unmöglich, alle Fälle aufzuzählen, in welchen solche Gewohnheit wirksam wird, um dieser

Digitized by Google

oder jener auftretenden Harmonie diese oder jene gewohnte Bedeutung beizulegen; doch wollen wir einige der merkwürdigsten anführen.

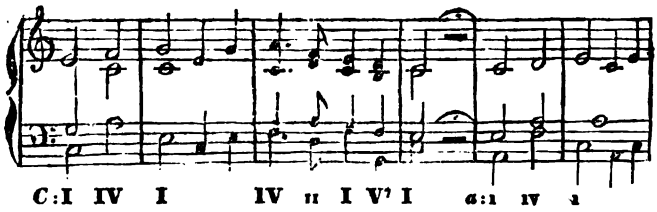
---

*1.) Neuer Anfang.

§ 205.

Wir haben (§ 191) bemerkt, dass das Gehör sehr geneigt ist, jeden harten oder weichen Dreiklang, mit welchem ein musikalischer Satz anfängt, für einen tonischen zu nehmen. (§ 191.)

aa.) Wenn daher in einem Tonstücke, welches bisher z. B. aus *C*-dur ging, ein neuer Satz, oder Periode, mit einem harten, oder weichen Dreiklang anfängt, welcher gleichwohl an und für sich selbst auch in der bisherigen Tonart zu finden wäre, z. B. mit dem weichen a-Dreiklange, wie in Fig. 195 *i*; 195 *i*



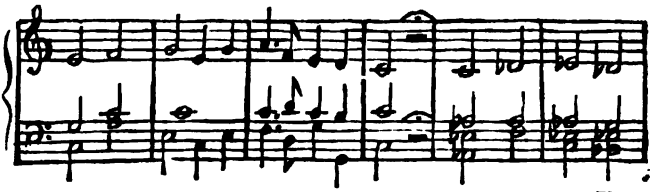
so nimmt das Gehör dieses sich auf solche Art präsentirende a nicht sowohl für die Harmonie der sechsten Stufe der bisherigen Tonart *C*-dur, als vielmehr für I von *a*-moll, nämlich als Anfang einer neuen, aus *a*-moll gehenden Phrase, also als Leitaccord.

bb.) Oder wenn in einem Stück aus *C*-dur ein neuer Satz mit einem harten, oder weichen Dreiklang anhebt, welcher zwar in der bisherigen Tonart nicht,

Digitized by Google

aber doch in einer nahe verwandten, zu finden ist, z. B. mit der Harmonie 𝔄𝔰, welche sich wohl in c-moll finden liess,

196. Fig. 196.



C: I IV I IV II I V I *As*: I IV I V7

so nimmt das Gehör dies also auftretende 𝔄𝔰 hier doch eher für I der entfernten Tonart *As*, als

197 *i*. für VI von *c*. — Eben so folgt in Fig. 197 *i*, nach einem Ruhepunct auf der Harmonie 𝔈 als V von *f*-moll, die Harmonie 𝔞, und diese erscheint hier als neues I, als tonische Harmonie der neuen Tonart *a*-moll, ungeachtet der weiche 𝔞-Dreiklang auch schon in dem mit *f*-moll nächtsverwandten *F*-dur zu finden wäre, so wie auch in *C*-dur, welches ebenfalls mit *f*-moll näher verwandt ist als *a*-moll.

---

*II.) Lage einer auftretenden Harmonie.

§ 206.

Gewisse Harmonieen pflegen in gewissen Gestalten und Lagen sehr häufig, in anderen aber nur sehr selten vorzukommen. Daher ist es natürlich, dass das Gehör

**A.)* eine, unter bekannter Gestalt, in einer bekannten Lage erscheinende Harmonie desto leichter für diese erkennt, und dass es umgekehrt

**B.)* eine Harmonie nicht unter einer Gestalt vermuthet, welche ihr sonst nicht eigen zu sein pflegt.

Dies wird durch folgende Beispiele deutlicher.

Digitized by Google

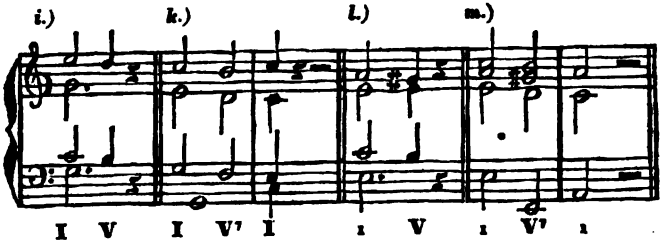
§ 207.

A.)* **Besonders bekannte Lagen.

Ich sagte erstens: gewisse Harmonieen kommen unter gewissen Gestalten besonders häufig vor, und unser Gehör ist deshalb geneigt, sobald es eine Harmonie in einer solchen Gestalt auftreten hört, ihr auch die gewohnte Bedeutung beizulegen.

*1.) Ein merkwürdiges Beispiel dieser Art ist die Quartsextenlage (zweite Verwechslung) eines harten, oder weichen Dreiklanges.

Es kommt nämlich gar häufig die tonische Harmonie (I oder 1) in zweiter Verwechslung (in Quartsextenlage), zumal auf schweren Zeiten, vor, nämlich auf solche und ähnliche Arten wie in Fig. 198 bei 198.



i, k, l, m.

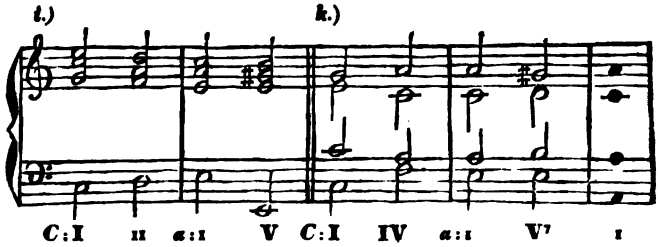
u. dgl. Unser Gehör ist dadurch so gewöhnt, eine tonische Harmonie auf solche Art auftreten zu hören, dass es dadurch geneigt geworden ist, jeden also auftretenden, harten, oder weichen Quartsextaccord, für eine so auftretendes I oder 1 tonische Harmonie zu nehmen.

Daher kommt es, dass,

**aa.)* wenn in einem Tonstücke, welches bisher z. B. aus *C*-dur ging, der weiche *a*-Dreiklang in der eben beschriebenen Gestalt vorkommt, wie in Fig. 199. 199.

Digitized by Google

i, *k*.

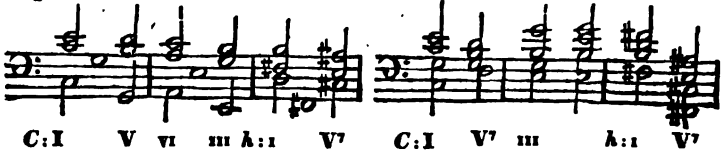


das Gehör geneigt ist, diese Harmonie, obgleich sie an sich auch in der bisherigen Tonart *C*-dur zu finden wäre, doch eher für ein neues I anzusehen, und mithin in dieser Harmonienfolge, beim Erscheinen der Harmonie *a*, sogleich eine Ausweichung in's *a*-moll zu empfinden, oder wenigstens zu ahnen.

200 *i*. Von ähnlicher Art sind Fig. 200 *i* u. figg., wo überall ein, wenn gleich auch in der bisherigen Tonart vorfindlicher Accord, vermöge seiner Lage, doch als Leitaccord erscheint.

**bb*.) Oder, wenn in einem Satze z. B. aus *C*-dur, der weiche ♭-Dreiklang mit eben solcher Miene erscheint,

201 *i*, *k*. Fig. 201 *i*.)



so wird das Gehör diese sich also präsentirende Harmonie, obgleich sie an sich und für sich schon in dem, mit *C* nahe verwandten *G*, als III zu finden wäre, doch nicht für *G*: III, sondern weit eher für eine neue tonische Harmonie, für I der weit entfernteren Tonart *h*-moll, ansehen.

l. Von ähnlicher Art sind Fig. 201 *l* u. figg.

Digitized by Google

*2.) So wie die Sextquartenlage eines Dreiklangs für das Gehör eine, durch die Gewohnheit schon gleichsam bestimmte Bedeutung hat, eben so giebt es noch mehre andere ihm wohlbekannte Lagen und Gestalten, welche jedoch alle hier aufzuzählen, zu weitläufig wäre. Wir werden sie in der Folge noch kennen lernen.

Um nur noch Ein Beispiel anzuführen, wollen wir die ebenfalls sehr gebräuchliche Formel Fig. 202*i*, *k* ausheben. Wir sind an Phrasen dieser Art schon so sehr gewöhnt, dass wir, wenn wir einen harten, oder weichen Dreiklang, in erster Verwechslung auf solche, oder ähnliche Weise auftreten hören, nicht abgeneigt sind, ihn für tonisch zu nehmen; und wenn daher in Fig. 203 der weiche ♭-Dreiklang in solcher Gestalt erscheint, so ist das Gehör sehr willig, sich dabei sogleich in's *h*-moll umzustimmen, ungeachtet der weiche ♭-Dreiklang wohl in anderen, mit *C*-dur weit näher verwandten Tonarten zu finden wäre: nämlich als *A*: II, und als *G*: III. 202*i*, *k* 203.

Uebrigens ist diese Lage immerhin nicht so sehr entscheidend, wie die Quartsextenlage, und selbst in dem so eben angeführten Beispiele würde die Gewohnheit allein vielleicht nicht hinreichen, den Schritt vom zweiten zum dritten Tact als Ausweichung in's *h*-moll zu charakterisiren, wenn nicht zugleich auch noch andere begünstigende Umstände mitwirkten, welche wir ebenfalls noch werden kennen lernen, und welche zum Theil auch darauf beruhen, dass das Gehör schon vor dem Erscheinen der Harmonie ♭ gewissermasen zweifelhaft ist, ob es sich auch wirklich noch recht eigentlich in *C*-dur befinde; nämlich darum, weil der *e*-Accord, in *C*-dur, als III, eine nicht sehr gewöhnliche Harmonie wäre. (§ 147, Nr. 3.) Auch darauf kommen wir späterhin näher zurück. (§ 147, Nr. 3.)

Digitized by Google

§ 208.

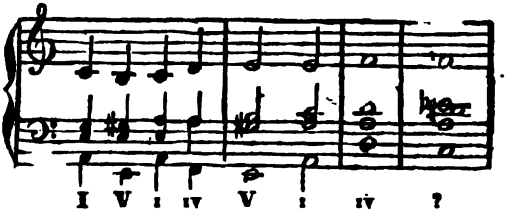
B.) **Ungewöhnliche Lagen.**

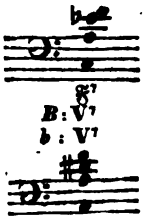
(§ 206.) **Ich sagte (§ 206) zweitens: gewissen Harmonieen sind gewisse Gestalten und Lagen gar nicht natürlich, und daher ist das Gehör auch gar nicht geneigt, sie unter solchen ungewöhnlichen und unnatürlichen Gestalten zu suchen. Denn so wie es sich zum Gewohnten und Natürlichen neigt, so neigt es sich vom Unnatürlichen und Ungewohnten ab.**

Wenn ihm daher ein Zusammenklang vorkommt, der an sich wohl auf mehrlei Art zu verstehen wäre, welcher aber, auf die eine Weise verstanden, in einer Gestalt erscheinen würde, welche ihm sonst gar nicht eigen zu sein pflegt, so wird es solchen Accord nicht auf diese, sondern lieber auf eine andere Art verstehen.

aa.) **Wenn daher in einem, z. B. aus *a*-moll gehenden Satze, Fig. 204*i*,**

204*i*.





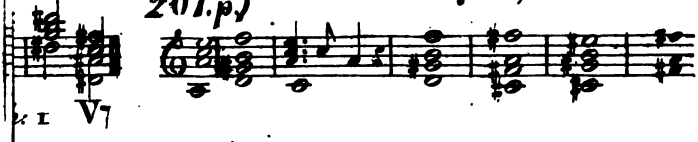
(§ 94.) ♭7 (§ 94.)

(§ 89.) ♭7 (§ 89.)

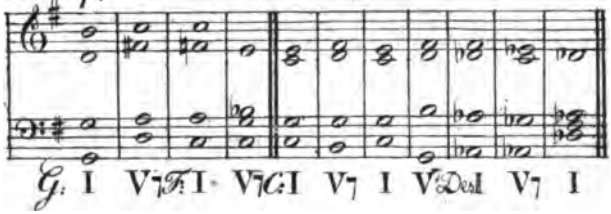
der Zusammenklang [c a c̄s f̄] oder [c a d̄is f̄] erscheint, dessen verschiedene mögliche Deutungen hierneben zu ersehen sind, so sollte man, dem Satze der Trägheit zufolge, wohl meinen, das Gehör werde solchen Zusammenklang eher in der letzteren Bedeutung, nämlich als °II7 der bisherigen Tonart *a*-moll empfinden.

Digitized by Google

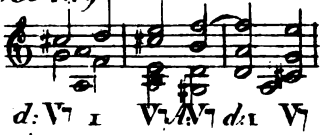
201.p.)



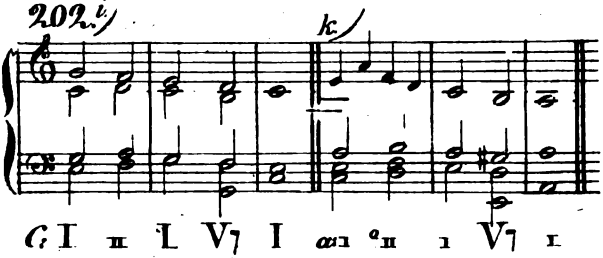
201.q.)



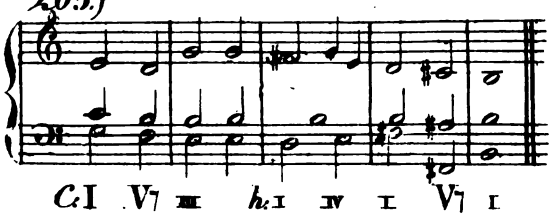
201.r.)



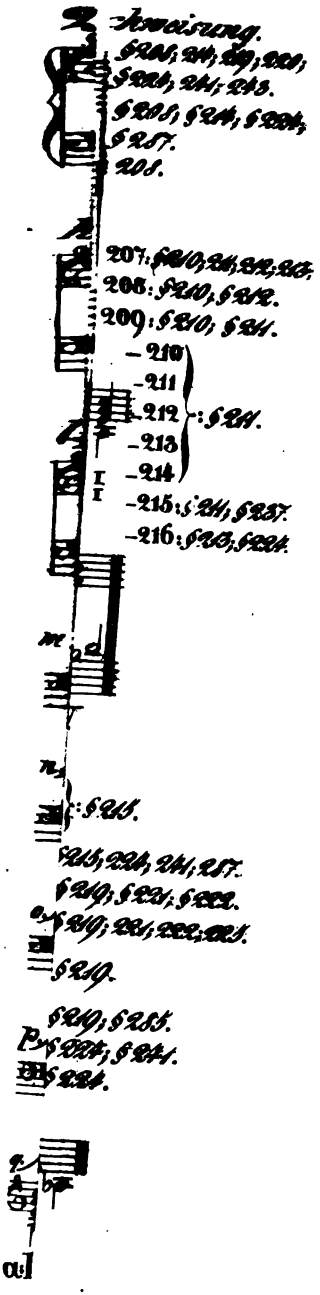
202.)



203.)

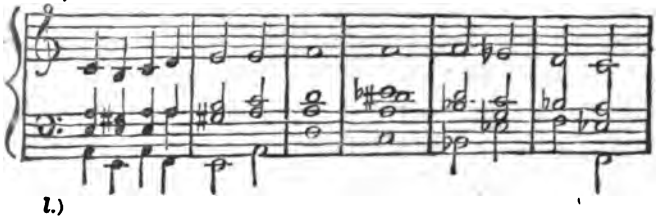


Digitized by Google

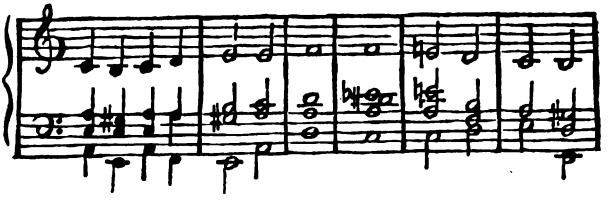

Anweisung.
§ 208; 211; 213; 220;
§ 208; 211; 213.
§ 208; § 214; § 208;
§ 257.
208.
207; § 210; 211; 212; 213.
208; § 210; § 212.
209; § 210; § 214.
210
211
212
213
214
: § 214.
215; § 214; § 257.
216; § 213; § 208.
: § 215.
§ 215; 220; 211; 257.
§ 219; § 220; § 222.
§ 219; 220; 222; 223.
§ 219.
§ 219; § 255.
§ 222; § 214.
§ 224.

Allein man schlage die besagte Accordenreihe an, und man wird nicht läugnen können, dass der vierte Tact hier weit natürlicher als $\mathfrak{F}^7$, denn als $^{\circ}\flat^7$, erscheint. (Noch bestimmter, wenn man Fig. 204 *k* und *l* 204 *k*, *l*.

k.)



l.)



gegeneinander vergleicht. Bei *k* wird die Modulation *k*.
in *B*-dur fortgesetzt, bei *l* aber in *a*-moll. Dort er- *l*.
scheint, nachdem einmal $\mathfrak{F}^7$ vernommen worden, das B im fünften Tact als ganz natürliche Fortsetzung der, schon im vierten Tacte mit $\mathfrak{F}^7$ neu aufgetretenen Tonart *B*-dur; bei *l* aber ist das Auftreten der a-Har- *l*.
monie weit befremdender; man empfindet dabei eine neue Rückung, welches doch nicht sein könnte, hätte die Modulation sich beim vierten Tacte nicht schon aus *a*-moll heraus gewendet gehabt.)

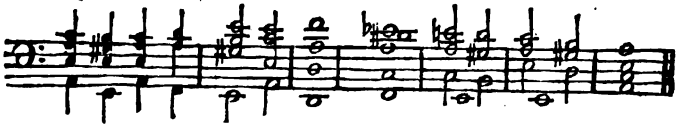
Worin kann nun aber die Ursache liegen, dass der besagte Accord hier nicht als $^{\circ}\flat^7$, sondern als $\mathfrak{F}^7$ erschien? — Sie liegt darin. Als $^{\circ}\flat^7$ genommen, würde er die zweifache Sonderbarkeit an sich haben, dass: Erstens die erhöhte Terz dis tiefer läge als die eigentliche Quinte $\bar{e}$; eine Gestalt, welche diesem Accorde

Digitized by Google

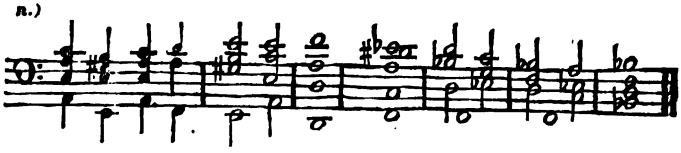
§ 91.) sonst nicht eigen zu sein pflegt (I. Bd. § 91); Zweitens aber würde er in vierter Verwechslung er-
(§ 91.) scheinen, welches ebenfalls ungewöhnlich wäre (§ 91, am Ende). Als $^{o}\flat^{7}$ betrachtet wäre es also wirklich ein sonderbares $^{o}\flat^{7}$; als $\mathfrak{F}^{7}$ hingegen ein ganz gewöhnlicher Hauptvierklang in zweiter Verwechslung. Kein Wunder also, dass das Gehör, welches sich Alles auf die natürlichste Art erklärt, den besagten Accord nicht für ein ungewöhnlich beschaffenes $^{o}\flat^{7}$, sondern lieber für ein ganz gewöhnlich beschaffenes $\mathfrak{F}^{7}$ versteht.

Will man sich noch mehr überzeugen, dass die Ursache des vorstehend Bemerkten nur in der Lage des Accordes liege, so darf man demselben nur eine
204 *m*, *n*. andere geben, wie bei *m* und *n*.

204 *m*.)



n.)

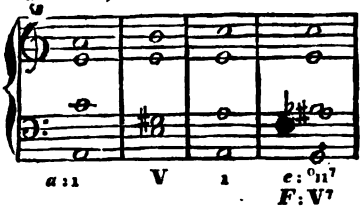


Hier wird man den Accord des vierten Tactes weit bestimmter für $^{o}\flat^{7}$, als für $\mathfrak{F}^{7}$ vernehmen, und
m. das bei *m* im fünften Tact auftretende $\mathfrak{a}$ befremdet das
k. Gehör hier ganz und gar nicht mehr, wie es bei *k* gethan; vielmehr empfindet man bei *n* erst beim Auftreten des $\mathfrak{B}$ im fünften Tact einen neuen Uebergang, und findet sich nun gleichsam befremdet, statt des $\mathfrak{a}$, welches man erwartet hatte, vielmehr $\mathfrak{B}$ zu vernehmen.

Digitized by Google

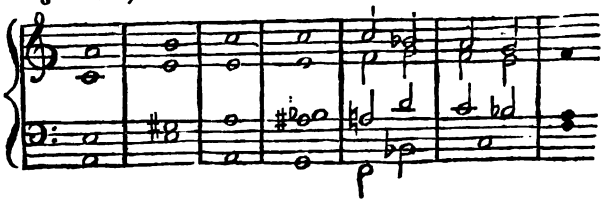
bb.) Eben so in folgendem Satze

Fig. 208 *i*.) 208 *i*.



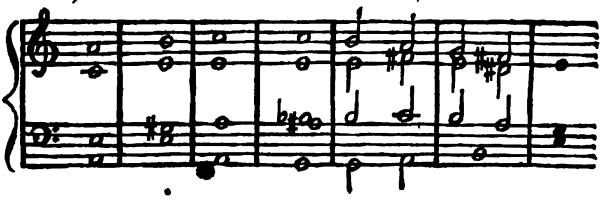
welcher bis zum vierten Accord aus *a*-moll geht, kann der vierte Tact an und für sich auf zweierlei Art verstanden werden: nämlich als [G b c̄ c̄], und als [G ais c̄ c̄]. In der ersten Bedeutung, als [G b c̄ c̄], wäre er 𝔊7, und in dieser Eigenschaft in der mit *a*-moll nur im zweiten Grade verwandten Tonart *F*-dur, als Hauptvierklang, (als *F*: V7) zu finden: — Als [G ais c̄ c̄] aber wäre er in dem mit *a*-moll nächst verwandten *e*-moll, als °fis̄7 mit willkürlich erhöhter Terz, zu Hause, als *e*: °II7. — Hiernach sollte man wohl denken, das Gehör werde besagten Accord eher für [G ais c̄ c̄], also für *e*: °II7, nehmen, als für [G b c̄ c̄]. — Allein auch hier ist das Gehör geneigt, besagten Zusammenklang keineswegs für [G ais c̄ c̄], als °II7 der näheren Tonart *e*-moll zu nehmen, sondern vielmehr für den, im entfernteren *F*-dur als V7 inheimischen Accord [G b c̄ c̄], wie aus der Vergleichung von *k* gegen *l* erhellt. *k*, *l*.

Fig. 208 *k*.) 208 *k*.



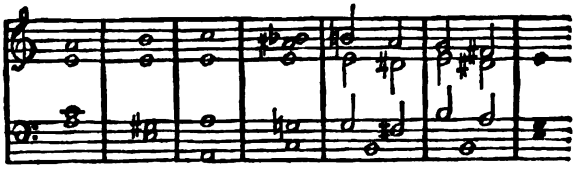
Digitized by Google

205 *l.* 205 *l.*)

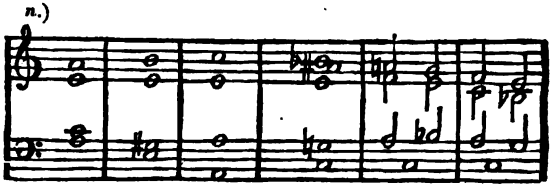


m, *n*. Bei *m* und *n* hingegen, wo der besagte Accord in der veränderten Lage [c g ē āis oder b̄] erscheint,

m. 205 *m.*)

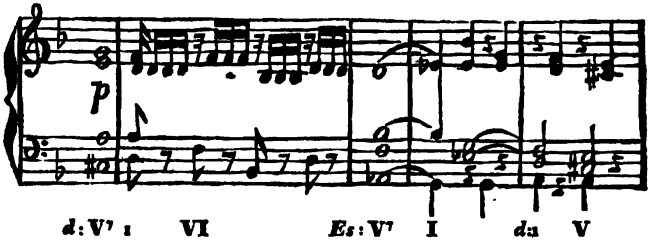


n. *n.*)



nimmt ihn das Gehör weit lieber für °fīs⁷, als für das entferntere C̄⁷.

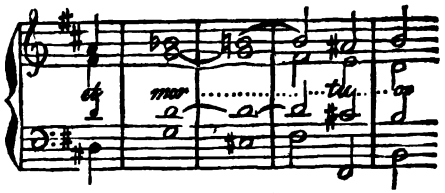
206. Eben so erscheint in Fig. 206 aus Mozart's Don Juan



der Accord [As f b d̄] oder [Gis f b d̄] nicht als *d*: °11⁷ mit erhöhter Terz, sondern als *Es*: V⁷.

Digitized by Google

Eben so ist in der schon öfter besprochenen Stelle Fig. 132 132.



die Lage des Accordes [f d̄ ḡ h̄] oder [cis d̄ ḡ h̄] noch ein Grund mehr für das Gehör, ihn nicht für °cis⁷ als h:°II⁷, sondern für G⁷ als c:V⁷ zu halten; (und nach all diesem wird wohl nun Niemand mehr zweifeln, dass der in jenem Beispiel als eis geschriebene Ton eigentlich vielmehr f sei; (Vergl. was vorstehend im § 194 (§ 194.) über dieses Beispiel 132 gesagt ist;) grade eben so 132. gewiss, wie in obiger Fig. 206 das As im dritten Tacte 206. nicht Gis, sondern wirklich As ist.)

---

*III.) Gewohnte Modulation.

§ 209.

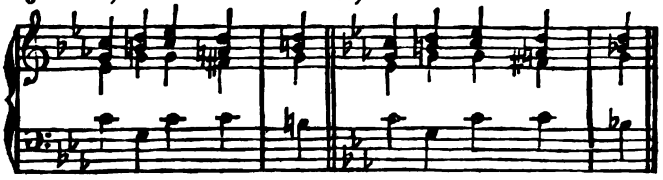
Aus eben dem Gesichtspuncte betrachtet, ist es auch natürlich, dass das Gehör sich an manche, besonders häufig gebräuchliche Arten von Modulation gewissermasen gewöhnt, und dadurch sehr geneigt wird, eine Harmonieenfolge in dem gewohnten Sinne zu verstehen.

Als Beispiel mag die in Fig. 191 ersichtliche Aus- 191. weichung mittels der Wechseldominantharmonie (§ 201) (§ 201.) dienen. So wie nämlich in Sätzen sowohl in Dur, als auch in Moll, der harte Dominantendreiklang äusserst häufig vorkommt, so sind auch Ausweichungen aus Moll in die harte Tonart der Dominante, z. B. aus *a*-moll in's *E*-dur, oder aus *c*-moll in's *G*-dur, überall sehr

Digitized by Google

gewöhnlich, und daher dem Gehöre schon sehr geläufig. Wenn daher z. B. in einem Satz aus *c*-moll, die D- oder D⁷-Harmonie erscheint,

191 *i*, *ii*. Fig. 191 *i*.) *ii*.)

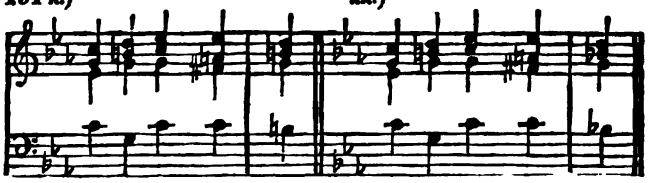


welche, dem Princip der Trägheit nach, als Dominantharmonie der nächtsverwandten Tonart *g*-moll, nicht aber von *G*-dur, erscheinen müsste, so vernimmt das Gehör sie doch meist eher für die von *G*-dur, nämlich für die gemeinübliche und darum gewöhnte Ausweichung in die harte Tonart der Dominante mittels der Wechseldominantharmonie, und erwartet daher, nach dem D- oder D⁷-Accorde, nicht sowohl den weichen, als vielmehr einen harten G-Dreiklang, welcher
i, *ii*. ihm, wie die Vergleichung von *i* mit *ii* zeigt, weit natürlicher erscheint, als der weiche: Beweis genug, dass das Gehör, nach D⁷, nicht g, sondern G erwartete, oder mit anderen Worten, dass es das D⁷ nicht als V⁷ von *g*, sondern von *G*, vernommen hatte. Unser Gehör ist schon so gewohnt, auch in Sätzen aus weicher Tonart, den Wechseldominantaccord auf die harte Tonart der Dominante, z. B. wie hier, in einem Satz aus *c*-moll, die D⁷-Harmonie auf *G*-dur, und nicht auf *g*-moll, zu deuten, dass es, beim Erscheinen besagter Wechseldominantharmonie, schon eher jene, als diese, zu erwarten pflegt.

Auch selbst wenn die Wechseldominantharmonie eine kleine None an sich trägt, lässt sich doch

Digitized by Google

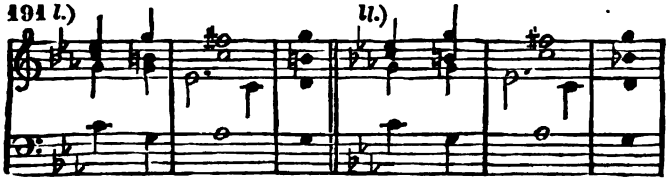
191 *k*.) *kk*.) 191 *k*, *kk*.



auch dadurch das Gehör nicht irren, und vernimmt z. B. auch bei 191 *k* die, mit kleiner None erscheinende 191 *k*.
$\mathfrak{D}^7$-Harmonie nicht als V^7 von *g*, sondern von *G*; und aus *kk* ist zu ersehen, dass auch hier, nach solchem *kk*.
$\mathfrak{D}^7$, die weiche g-Harmonie dem Gehöre weit unerwarteter erscheint, als der harte $\mathfrak{G}$-Accord. (Vergl. § 200.) (§ 200.)

Ebendasselbe zeigt sich bei *l* und *ll*, sofern man *l*, *ll*.

191 *l*.) *ll*.)



dort den Accord [as $\bar{e}$s $\bar{\bar{c}}$ $\bar{f}$is] als Wechseldominantaccord $\mathfrak{D}^7$ mit erniederter Quinte (§ 94) und beigefügter kleiner None ansehen will. (§ 94.)

Und auch selbst bei Fig. 190 *k* und *l* liegt der Grund, 190 *k*, *l*.
warum das Gehör, nach den Accorden [$\bar{c}$ $\bar{f}$is $\bar{a}$ $\bar{\bar{e}}$s] und [as $\bar{e}$s $\bar{\bar{c}}$ $\bar{f}$is] nicht g, sondern $\mathfrak{G}$ erwartet auch mit darin, dass die $\mathfrak{G}$-Harmonie Dominantharmonie der bisherigen Tonart *C*-dur, und aus dieser Tonart eine Ausweichung in's *G*-dur weit gewöhnlicher ist, als in's *g*-moll.

---

*IV.) Halbe Umstimmung.

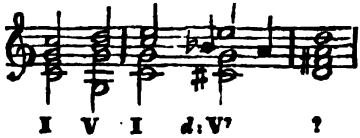
§ 210.

Auch Folgendes ist als eine Wirkung der Gewohnheit des Gehöres zu betrachten. Wenn dasselbe aus

Digitized by Google

einer Tonart, welche es bisher als Haupttonart zu erkennen gewohnt war, durch eine unvollkommene Ausweichung, nur so unvollkommen in eine neue umgestimmt ist, dass es die vorige noch fortwährend, und selbst überwiegend, also eigentlich noch als Haupttonart empfindet, so wird es jede demnächst vorkommende weitere Tonverbindung noch so verstehen und beurtheilen, wie es gethan haben würde, wenn es noch in die vorige Tonart gestimmt, und gar nicht umgestimmt wäre. Oder, mit anderen Worten: das nur unvollkommen umgestimmte, und von der bisherigen Tonart noch überwiegend eingenommene Gehör ist, gleichsam aus alter Vorliebe für die, im Andenken noch nicht erloschene Tonart, sehr geneigt, der unvollkommenen Umstimmung zu Trotz, die sich ihm darbietenden Tonverbindungen mehr aus dem Gesichtspuncte der vorigen, noch nicht verdrängten Haupttonart, als aus dem der vorübergehend aufgetretenen, zu beurtheilen und aufzunehmen, und daher zuweilen so zu empfinden und zu urtheilen, als wäre gar keine Ausweichung geschehen.

207 i. Wenn z. B. in Fig. 207 i

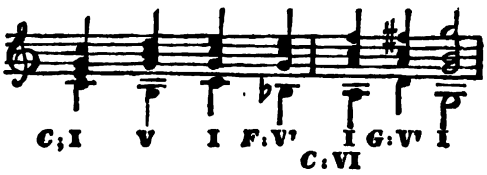


das Gehör, aus der Haupttonart *C*-dur durch die Harmonie d:V^7 vorübergehend in's *d*-moll umgestimmt, demnächst die D-Harmonie vernimmt, so müsste ihm diese, aus dem Standpuncte der unmittelbar vorhergehenden Tonart *d*-moll betrachtet, und dem Princip der Trägheit zufolge, als tonische Harmonie von *D*-dur erscheinen. Allein man höre die besagte Accorden-

Digitized by Google

folge, und frage sich, ob man beim D-Accorde die Tonart *D*-dur empfinde? — Gewiss nicht! vielmehr findet man, dass man den D-Accord als Dominantharmonie von *G*-dur vernommen hat, also grade das, wofür man ihn vernommen haben würde, wenn die vorübergehende Ausweichung in's *d*-moll gar nicht geschehen wäre. (Vergl. § 194.) (§ 194.)

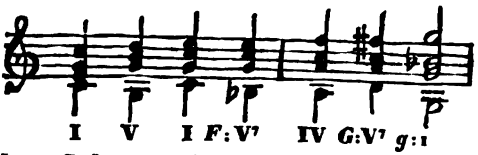
In Fig. 208 *i* 208 *i*.



ist beim vierten Accord allerdings eine Ausweichung aus der Haupttonart *C*-dur in's *F*-dur geschehen, und das Gefühl dieser letzteren Tonart erregt worden. Wenn nun beim sechsten Accorde die Harmonie D^7 folgt, so könnte man dieses D^7 wenigstens eben so gut für den Hauptvierklang von *g*-moll, wie von *G*-dur nehmen, weil beide dem *F*-dur gleich nahe, und gleich innig verwandt sind. Weil aber das Gehör, neben dem neuen *F*-dur, die vorige Tonart *C*-dur noch vorwaltend empfindet, so beurtheilt es, beim Auftreten der D^7-Harmonie, dieselbe weniger aus dem Gesichtspuncte von *F*-dur, als aus dem von *C*-dur, und aus diesem betrachtet, erscheint ihm die D^7-Harmonie hier nicht als $g: V^7$, sondern, grade als wär' es vor diesem Harmonieenschritte noch unverrückt in *C*-dur gestimmt gewesen, als $G: V^7$. Dass dem so ist, erkennt man leicht daraus, dass, wenn man nach dem D^7 den weichen g-Dreiklang folgen lässt, wie bei *k*, *k*.

Digitized by Google

208 *k.* 208 *k.*)

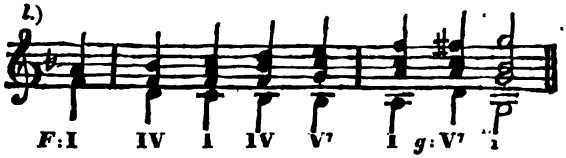


dieser dem Gehöre weit unerwarteter erscheint, als der harte G-Dreiklang. Weit natürlicher erschien,

i. bei *i*, die harte G-Dreiklangharmonie. — Dass übrigens das Gehör nur darum nicht g, sondern G erwartete, weil es, neben der neuen Tonart *F*, noch überwiegend das bisherige *C*-dur empfand, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man dieselbe Harmonieenreihe: $\mathfrak{C}^7$ - F - $\mathfrak{D}^7$, in einem Satz anbringt, wo das

l. Gehör bestimmt in *F*-dur gestimmt ist, wie bei *l*,

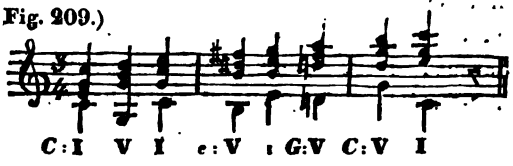
l.)



wo man denn, sehr fühlbar, weit eher g, als G erwartet, d. h. die $\mathfrak{D}^7$-Harmonie, welche man im vorigen Beispiele als V^7 von *G*-dur empfunden, hier nun als V^7 von *g*-moll empfindet, und, wenn man, anstatt des weichen g-Dreiklanges, hier den harten setzen wollte, in diesem Letzteren erst wieder eine weitere Ausweichung empfinden würde.

209. (§ 194. 180.) In Fig. 209, (vergl. § 194, Fig. 180,) welche in *C*-dur anhebt, dann aber sich bei H in's *e*-moll, und bei D in's *G*-dur wendet,

209. Fig. 209.)



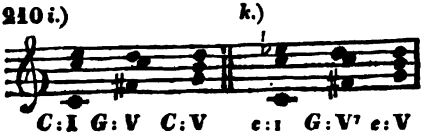
Digitized by Google

befindet sich, am Ende des zweiten Tactes, die Modulation in *G*-dur. Man müsste demnach den folgenden ⑤-Accord für I von *G*-dur und den letzten als *G*:IV nehmen. Allein weil das Gehör die noch unvergessene ursprüngliche Tonart *C*-dur noch immer zurückerwartet, so vernimmt es das ⑤ weit mehr für V von *C*-dur, und das folgende ⑥ vollends ganz bestimmt als die vorige tonische Harmonie, und fühlt sich daher beim achten Accorde wieder vollkommen in *C*-dur zu Hause, ohne dass doch eine ausdrückliche Ausweichung aus *G*-dur in's *C*-dur zurück geschehen wäre; gleichsam als verstehe sie sich stillschweigend von selbst.

§ 211.

Man sieht aus vorstehendem Beispiele, dass das Gehör, nach unvollkommenen Ausweichungen, sich gern von selbst in die kaum verlassene Haupttonart wieder zurückstimmt. Wenn nämlich, nach einer solchen unvollkommenen Ausweichung, eine Tonverbindung auftritt, welche auch in der vorigen Tonart eben so vorkommen könnte, so ist das Gehör alsbald sehr geneigt, solche Tonverbindung als derselben wirklich angehörig aufzunehmen, und solchergestalt eine Rückeinweichung, aus der neuen Tonart in die vorige zurück, als sich von selbst verstehend anzunehmen, ohne erst durch einen entscheidenden Leitaccord (§ 187) ausdrücklich dazu bestimmt werden zu müssen. (§ 187.)

Eben so wenn, in Fig. 190, 191, oder in Fig. 210 *i*, *k*, (§ 209,) 190, 191. 210 *i*, *k*. (§ 209.)



210 *i*, *k*.

die aus der Haupttonart *C* oder *c* geht, nachdem, mittels der Wechseldominantharmonie $\mathfrak{D}^7$, eine flüchtige Ausweichung in's *G*-dur geschehen ist, nach solcher $\mathfrak{D}^7$-Harmonie die $\mathfrak{G}$-Harmonie folgt, welche, der Ausweichung zufolge, jetzt neue tonische Harmonie wäre, so ist das Gehör, aus noch unerloschener Vorliebe für die vorige Tonart, doch geneigt dies $\mathfrak{G}$, da es doch in *C* oder *c* vorfindlich ist, in der That gleich wieder als *C*:V, oder *c*:V zu vernehmen. Denn da solche vorübergehende Abschweifungen von der Haupttonart in die der Dominante fast in jedem Tonstücke sehr häufig vorzukommen pflegen, so sind wir dadurch schon so gewöhnt worden, diese Ausweichungen blos vorübergehend auftreten, aber alsbald wieder verschwinden, und die vorige Haupttonart in ihre alten Rechte eintreten zu hören, dass wir bei solchen Ausweichungen gleichsam schon im Voraus wissen, es werde damit auch wieder nicht viel auf sich haben, und gleichsam schon ahnen, es werde wieder nur so eine ephemerisch vorübergehende sein; wir sind — könnte man sagen — gegen dergleichen schon so abgestumpft, dass wir dabei kaum mehr eine Ausweichung empfinden, uns kaum die Mühe nehmen, um eines solchergestalt momentan auftretenden leiterfremden Accordes willen, uns in die neue Tonart, aus welcher derselbe herstammt, ordentlich umzustimmen, oder doch, so bald er ausgeklungen, uns von selbst wieder in die vorige zurück versetzen, ohne einer förmlichen Rückeinweichung zu bedürfen. (§ 209.)

(§ 209.)

Das Aehnliche findet auch bei ähnlichen Ausweichungen in die Tonart der Unterdominante statt; wie z. B. in Fig. 211 das Gehör, nach dem *F*:V⁷,

211.

Digitized by Google

sich gleich im folgenden Tacte von selbst wieder in's *C*-dur zurückstimmt.

Eben so empfindet man im dritten Tacte von Fig. 212 zwar eine augenblickliche Ausweichung aus 212.
G-dur in's *C*-dur, und die darauf folgenden Harmonieen Ⓒ und Ⓖ müssten demnach als *C*:I und *C*:V erscheinen: allein das Gehör, welches um des kurz vorübergehenden Hauptvierklanges Ⓖ⁷ willen die ursprüngliche Haupttonart *G*-dur noch nicht ganz vergessen hatte, denkt sich leicht von selbst in dieselbe zurück, und erkennt wenigstens den im vierten Tact erscheinenden Ⓖ-Dreiklang gern wieder als tonischen an, wo nicht auch wohl schon den Ⓒ-Accord am Ende des dritten Tactes als IV von *G*.

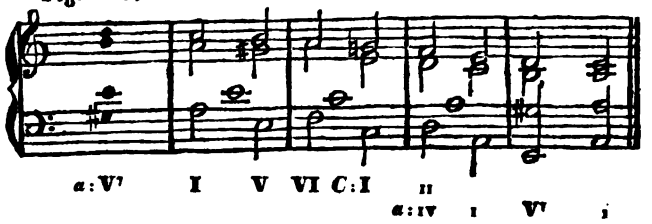
Auf ähnliche Weise strebt auch in Fig. 213 das 213.
Gehör, bald nach dem siebenten Tacte, sich wieder in's ursprüngliche *Es*-dur zurückzustimmen: doch wird hier diese Erwartung geraume Zeit hingehalten, indem noch drei Tacte lang Harmonieen auftreten, welche bestimmt noch in's *As*-dur gehören, bis endlich im zwölften Tacte die längst zurückerwartete Haupttonart wieder erscheint.

Eben so wird, nach einer vorübergehenden Ausweichung aus einer harten Tonart in die weiche der Unterterz, z. B. in Fig. 214, das Gehör sehr geneigt 214.
sein, die nächste beste Harmonie schon wieder als dem kaum verlassenen *C*-dur angehörig zu vernehmen, und mithin gleich den a-Accord nicht sowohl für I von *a*-moll, als vielmehr schon wieder für VI von *C*-dur, oder wenigstens die folgende D-Harmonie als *C*: II.

So auch wenn, in einem Satz aus weicher Tonart, eine zur Durtonart ihrer Terz gehörige Harmonie, z. B. in *a*-moll der Ⓒ-Dreiklang, auftritt, wie in Fig. 215, 215.

Digitized by Google

215. Fig. 215.



so erregt dies zwar vorübergehend das Gefühl von *C*-dur; so wie aber darauf der weiche b-Dreiklang erscheint, so nimmt diesen das Gehör nicht weiter für den der zweiten *C*-dur-Stufe, sondern lieber gleich wieder für den der vierten Stufe der bisherigen *a*-Molltonart.

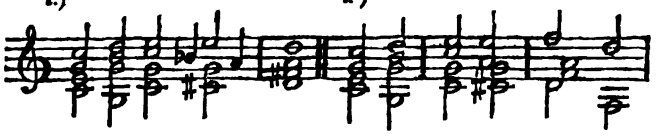
Eben diese Leichtigkeit, mit welcher hier das Gehör das vorübergehend aufgetretene *C* bald wieder vergisst, sich gleichsam unvermerkt in's *a*-moll wieder zurückstimmt, als ob gar keine Ausweichung geschehen wäre, und also die leicht vorübergehende Abschweifung in's *C*-dur kaum empfindet, so dass man sich leicht täuschen kann, man empfinde in der That keine, — scheint eine der Hauptursachen zu sein, dass manche Musiker sich täuschen und verführen liessen, solch Auftreten der C-Harmonie für gar keine Ausweichung anzusehen und, von diesem Irrthum ausgehend, den Ton g für einen der *a*-moll-Tonleiter angehörigen Ton zu halten. (Vergl. d. Anm. z. § 131.) (§ 131, Anm.)

Wir werden übrigens in der Folge auch noch finden, dass manche, ja die mehrsten halben Ausweichungen der eben erwähnten Art sich auch noch ganz anders erklären lassen als für Ausweichungen; indem die scheinbar leiterfremden Accorde in den meisten Fällen auch als blose Schein-Accorde betrachtet werden können, welche auf keiner eigenen Grundharmonie beruhen, — und dadurch wird die Erklärung mancher Harmonieenfolge oft sehr vereinfacht und erleichtert.

207 *k*. (§ 210.) Auf ähnliche Art wird in Fig. 207 bei *k* (vergl. § 210,)

Digitized by Google

i.) *k*) 207 *i*, *k*.



das Gehör die D-Harmonie gern schon wieder auf *C*-dur beziehen, woselbst sie als II vorfindlich ist, und darum nicht abgeneigt sein, sie gleich wieder als *C*: II zu vernehmen. (Vergl. § 210; auch Fig. 209.) (§ 210.) 209.

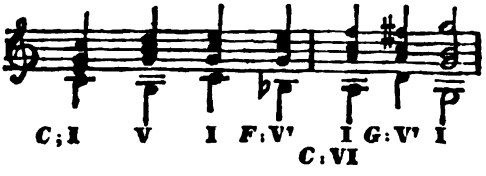
§ 212.

Eben hiermit hängt es auch zusammen, dass nach einer solchen halben Ausweichung, das Gehör lieber solche Zusammenklänge folgen hört, bei welchen es sich gleich wieder in die vorige Tonart zurückstimmen kann. Darum erschien uns im eben erwähnten Fig. 207 bei *i* der D-Accord weit fremder und unerwarteter, als der D-Accord bei *k*: weil nämlich das Gehör sich bei diesem letzteren schon wieder in's ursprüngliche *C* zurück denken kann, bei der D-Harmonie aber sich wenigstens noch in's *G*-dur versetzt fühlt. (Vernähme es die beiden Beispiele als wirkliche ganze Ausweichungen, in's *d*-moll, und in's *D*-dur, so könnte das Eine nicht befremdender klingen als das Andere, indem *C*-dur mit *D*-dur eben so nahe, und eben so innig verwandt ist, wie mit *d*-moll; so aber erwartet man nach A^7 eher den weichen Dreiklang D, welcher uns nicht hindert, uns dabei gleich wieder in's *C*-dur zurückzudenken, als den D-Dreiklang, welchen wir uns keineswegs als der vorigen Tonart *C*-dur angehörig denken können, sondern uns wenigstens als V von *G*-dur denken müssen.) 207. *i*. *k*.

Eben so erscheint in dem schon (§ 210) angeführten Beispiele 208 (§ 210.) 208.

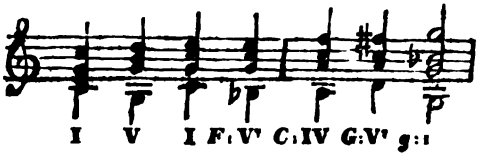
Digitized by Google

208 *i.* Fig. 208 *i.*)



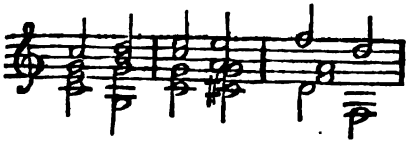
auch darum die Harmonie G minder unerwartet, als die Harmonie g thun würde, weil man sich das G auch wohl schon wieder als Harmonie der Vten Stufe der kaum verlassenen Tonart *C*-dur denken kann, das g aber uns nöthigt, uns in's *g*-moll umzustimmen.

k. *k.*)



§ 213.

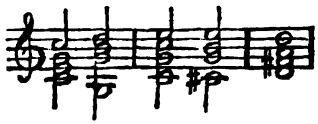
Ja, noch mehr! das Gehör legt sich einen, sonst zweideutigen Accord, am liebsten in der Bedeutung aus, in welcher er auch nur im Voraus auf einen folgenden Accord hindeutet, bei welchem es sich wieder in die Haupttonart zurückstimmen kann. Darum ver-
(§ 211, 212.) nimmt man z. B. in der oft (§ 211, 212.) erwähnten
207 *k.* Fig. 207 *k*



sogar schon den $\frac{4}{2}$-Accord lieber für *d*: V7, als für *D*: V7. Die Harmonie *d*: V7 deutet nämlich im Voraus auf einen folgenden weichen D-Dreiklang hin, bei wel-

Digitized by Google

chem das Gehör sich gleich wieder in's *C*-dur zurückdenken kann, indess *D*: V⁷ auf die D-Harmonie deutet, bei welcher ein solches Zurückdenken nicht angeht: darum also vernehmen wir schon den 2⁷-Accord lieber für V⁷ von *d*, als von *D*. Man sieht dies Letztere schon daraus, wenn man dem 2⁷-Accord ein Merkmal beifügt, welches das Gehör hindert, ihn als *d*: V⁷ zu nehmen, z. B. die grosse None, wie in Fig. 207 *l*: 207 *l*.



in welchem Falle die 2⁷-Harmonie weit fremder klingt.

Eben so wird in Fig. 216 das Gehör den Accord [e g b cis oder des] eher für *d*: V⁷, als für *f*: V⁷ aufnehmen, weil es nämlich den b-Accord, welcher auch in der bisherigen Tonart *C*-dur zu finden ist, sich schon wieder als II des wiederkehrenden *C*-dur denken kann, den weichen f-Accord aber höchstens als IV von *c*-moll. 216.

---

*V.) Wiederkehr schon gehörter Stellen.

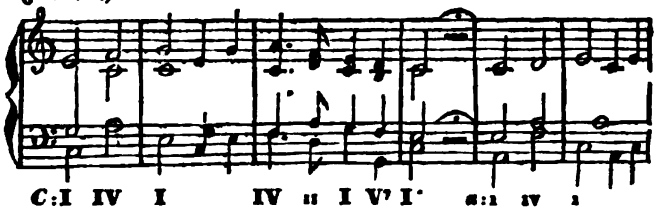
§ 214.

So wie wir die Gewöhnung bis jetzt in ihren Wirkungen im Allgemeinen betrachtet haben, so wird sie auch insbesondere in einzelnen Fällen wirksam. Mit anderen Worten: was das Gehör einmal bei einer gewissen Stelle empfunden hat, wird es, bei'm Wiederkehren derselben, nicht nur wieder erwarten, sondern es zuweilen schon im Voraus empfinden.

Wenn man z. B. einmal gehört hat, dass in dem früher (§ 205) erwähnten Beispiele 195 (§ 205.) 198.

Digitized by Google

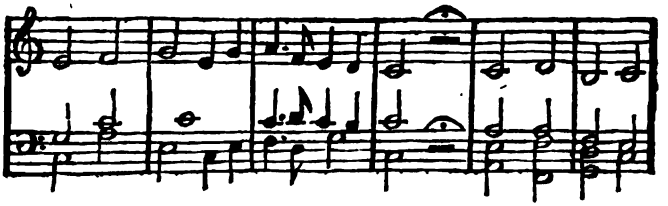
195 *i.* Fig. 195 *i.*)



die Modulation sich bei der Harmonie a wirklich nach *a*-moll wendet, und dieselbe Stelle kommt einem hernach zum zweiten, oder öfteren mal vor, — oder hört man das Tonstück, worin sie vorkommt, zum öfteren mal — so wird das Gehör, welches dadurch gewöhnt worden, den neuen Perioden in *a*-moll fortgesetzt zu hören, diesen a-Accord nunmehr mit noch grösserer Bestimmtheit, sogleich als *a*: I vernehmen. — Man

k. spiele aber die Stelle einigemal so wie bei *k*;

k)



so wird das Gehör, der entgegengesetzten Gewöhnung folgend, das a nicht als *a*: I, sondern als *C*: VI verstehen.

Eben so wird man, nachdem man beim ersten An-

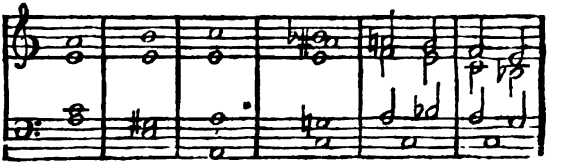
196 (§ 205.) hören des Beispiels Fig. 196, (vergl. § 205)

Digitized by Google

beim Äs-Accord einen folgenden Perioden in *As*-dur erwartet, und diese Erwartung auch befriedigt gefunden, bei wiederholtem Anhören vollends gar nicht mehr zweifelhaft sein, sondern das Äs noch entschiedener sogleich als *As*: I vernehmen.

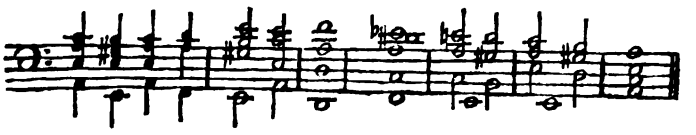
Aehnliches wird man bei Fig. 199 bis 201 u. a. m. finden. 199-201.

Ja, sogar wird man, wenn man den Satz Fig. 205 *n*, (vergl. § 208) 205 *n*. (§ 208.)



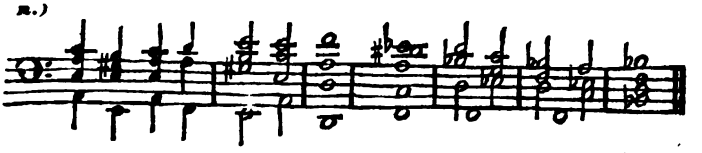
erst mehrmal angehört hat, zuletzt auch schon den Accord des vierten Taetes sogleich für $\mathfrak{E}^7$, und nicht für $^{o}\mathfrak{fis}^7$ vernehmen; und alsdann auch das darauf folgende $\mathfrak{F}$ ganz und gar nicht mehr befremdend finden. (Vergl § 208, bb.) (§ 208 bb.

Eben so, wenn man sich Fig. 204 *m*, (§ 208) 204 *m*. (§ 208.)



ein paarmal vorgespielt hat, und demnächst *n* spielt, *n*.

n.)



so wird das Gehör, welches, durch mehrmaliges Anhören von *m*, nun recht gewöhnt worden war, den Accord *m*.

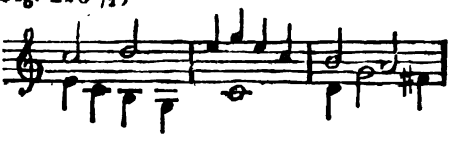
Digitized by Google

des vierten Tactes als $a : {}^{o}\text{II}^{7}$ anzunehmen, und die weiche a-Dreiklangharmonie darauf folgen zu hören,
204 *n*. sich demnächst bei *n* doppelt befremdet fühlen, nun nicht mehr *a*-moll, sondern *B*-dur auftreten zu hören.
n. Umgekehrt aber spiele man sich erst *n* mehrmale vor,
m. so wird man das Gehör auch wohl daran gewöhnen, so dass demnächst, wenn man wieder *m* spielt, nun
(§ 308.) das *a* auffallend erscheinen wird. (§ 308.)

§ 215.

Ja, die Wirksamkeit der Gewöhnung des Gehöres geht so weit, dass es nicht selten eine, der bisherigen Tonart leitereigene Harmonie, als einer anderen Tonart angehörig aufnimmt, ohne dazu einen anderen Grund zu haben, als, weil es schon, von früherem Anhören her, voraus weiss, dass die Modulation sich nun sogleich in diese Tonart wenden werde. So wird man z. B., wenn man sich folgenden Satz

216½. Fig. 216½.)



mehrmal vorgespielt hat, endlich schon im zweiten Tact anfangen, sich in's *G* umzustimmen, und das C als IV von *G*-dur aufzunehmen.

Oder, um ein anderes, recht bekanntes Beispiel anzuführen: Mozart's Vogelstellerlied, welches aus *G*-dur, im siebenten Tacte durch die Harmonie II^{7}
217*i*. nach *D*-dur ausweicht, Fig. 217*i*, haben wir schon so oft gehört, dass wir, wenn es uns jetzt wieder vorkommt, schon beim Annähern jener Stelle voraus wissen, und gleichsam vorausempfinden, was kommen

Digitized by Google

wird. Unser innerer Gehörsinn stimmt sich daher, schon gleich beim Anfange dieses kleinen Perioden, in's *D*-dur um, und vernimmt also leicht schon die dem $\mathfrak{A}^7$ vorhergehende $\mathfrak{D}$-Harmonie für *D*: I; welches gewiss nicht der Fall sein würde, wären wir gewohnt die Stelle etwa z. B. so zu hören wie bei *k*. Wohl aber würde, wenn wir die Stelle recht oft so gehört hätten, wie bei *l*, unser Gehör sich zuletzt gewöhnt haben, das $\mathfrak{D}$ in der ersten Hälfte des siebenten Tactes schon im Voraus als *D*: I, und das folgende $\mathfrak{G}$ als *D*: IV zu vernehmen, ohne dazu einen andern vollgültigen Grund zu haben, als das Vorgefühl, dass es nun schon auf *D*-dur losgehe. 217 *k*. *l*.

Aus gleichem Grunde erscheint in Fig. 218 die Harmonie des sechsten Tactes dem Gehöre zwar beim ersten Anhören, dem Princip der Trägheit nach, sicher nicht als [B gis d̄ f̄], sondern als [B as d̄ f̄], und folglich als V^7 der im vorigen Tacte neu aufgetretenen Tonart *Es*; allein, da die Modulation unmittelbar nachher sich doch wieder in die ursprüngliche Haupttonart *d* zurückwendet, so vernehmen wir alle, die wir dies Duett schon so oft gehört, den besagten Accord nun schon immer gleich als *d*: $^{\circ}II^7$ mit erhöhter Terz; und dies war wohl auch der Grund, warum ihn Mozart als [B gis d̄ f̄] geschrieben hat. 218.

§ 216.

Eben in dem Umstande, dass so manche Tonverbindung beim wiederholten Anhören eine ganz andere Bedeutung gewinnt, als man ihr beim erstmaligen beilegen sollte, — eben in solcher Gewöhnung, in solchem Vertrautwerden des Gehöres mit einer, ihm zum öfterenmal vorkommenden Harmoniewendung, in diesem, aus mehrmaligem Anhören entspringenden näheren Verstehen, durch Vorausschen der Richtung, wo es mit

Digitized by Google

der Modulation hinaus will, eben hierin, sag' ich, liegt übrigens wohl grösstentheils der Grund, weshalb ein Tonstück, zumal ein solches, worin häufig ungewöhnliche, oder sonst etwas verwickelte Modulationen vorkommen, uns beim zweiten oder mehrmaligen Anhören so viel klarer und verständlicher wird, nachdem wir vielleicht beim ersten dem Sinne seiner Modulationen nur dunkel nachfolgen, und uns darin nicht befriedigend zurechtfinden konnten. Das Gehör weiss nämlich, bei wiederholtem Anhören schon eher, wofür es so manche, ihm sonst auffallende und dunkele Harmonieenfolge zu nehmen habe, und braucht darum nicht mehr so häufig in Ungewissheit zwischen mehren Tonarten hin und her zu irren, sondern manche Tonverbindung, welche ihm beim erstmaligen Anhören auffiel, erscheint ihm beim wiederholten Hören als eine ganz andere, und dann nicht mehr befremdend, ja vertraut und willkommen.

Und umgekehrt liegt eben hierin vielleicht zum Theil der weitere Grund, warum ein Tonstück, bei noch öfterem Anhören, endlich aufhört unser Gehör zu reizen; indem seine Harmonieenfolgen uns zuletzt gar zu deutlich und geläufig werden, und alles Ueberraschende verlieren.

Ja es lässt sich sagen, man vernehme, beim öfteren Anhören eines Stückes, zum Theil ganz andere Harmonieenfolgen, und selbst andere Tonarten, als beim Erstenmal.

§ 217.

(§ 191.) Da die, von § 191 bis hierher, aus der Natur und den Eigenthümlichkeiten unseres Gehöres entwickelten Grundsätze, wenn gleich im Grunde einfach, doch Manchem vielleicht etwas verwickelt scheinen mögten, so entwerfen wir uns hier, um die Uebersicht zu erleichtern, folgenden aphoristischen

(§ 191-217.) *Ueberblick des von § 191 bis § 217 Gesagten.*

A.) Erste Stimmung des Gehöres. § 191.
B.) Bleibende Stimmung, Umstimmung. § 192 - 216.
1.) Princip der Trägheit, § 192 - 196.

Digitized by Google

a.) das Gehör nimmt das Leitereigne gern für leitereigen, § 193.
b.) das Leiterfremde aber wenigstens für das Nächstmögliche, § 194 - 196.
2.) Stärkere Gründe, welche die Trägheit überwinden, § 197 - 218.
a.) Besondere Abzeichen einer auftretenden Harmonie, § 198 - 201.
*I.) V^7 mit grosser None, § 199.
*II.) V^7 mit kleiner None, § 200, 201.
*III.) $^{o}II^7$ mit erhöhter Terz, § 202.
*IV.) Durchgehende Noten, § 203.
b.) Gewohnheiten des Gehörs, § 204 - 218.
*I.) Neuer Anfang, § 205.
*II.) Lage einer auftretenden Harmonie, § 206 - 208.
**A.)* Besonders bekannte Lagen, § 207.
*1.) Quartsextenlage, § 207, *1.)
*2.) Andere bekannte Formeln, § 207, *2.)
**B.)* Ungewöhnliche Lagen, § 208.
*III.) Gewohnte Modulation, § 209.
*IV.) Halbe Umstimmung, § 210 - 213.
*V.) Wiederkehr schon gehörter Stellen, § 214 - 216.

C.) *Mehrdeutigkeit der Modulation.*

§ 218.

Wohl haben wir bisher gesehen, wie, an sich mehrdeutige Accorde dadurch, dass sie im Zusammenhang eines Satzes erscheinen, eine bestimmtere Bedeutung zu gewinnen pflegen; ungefähr auf dieselbe Weise, wie in der Wortsprache ein jedes Wort, durch den Zusammenhang der Rede, einen bestimmteren Sinn erhält.

Man wird indessen bei dieser ganzen Entwickelung doch auch schon bemerkt haben, dass theils die angegebenen Merkmale nicht alle haarscharf bezeichnend sind, theils uns auch zuweilen verlassen, und die Sache unentschieden lassen mögen. Denn schon selbst der oberste Grundsatz: „das Gehör erklärt sich jede Tonverbindung gern auf die einfachste und natürlichste

Digitized by Google

Art", lässt errathen, dass hier nicht eben mathematische Bestimmtheit zu erwarten ist; weil ja, von mehren Erklärungsarten, leicht die eine eben so natürlich und einfach sein kann, wie die andere; und dies um so mehr, da die Sache in so manchen Fällen vollends blos von Umständen abhängt, welche selbst zuweilen wirklich zweifelhaft sein können, zumal wenn mehre Umstände verschiedener, oder gar entgegengesetzter Bedeutung, zusammentreffen, so, dass der eine Umstand, vermöge dessen das Gehör dieser oder jener auftretenden Tonverbindung die eine Bedeutung beilegen mögte, von einem anderen, entgegengesetzten aufgewogen wird, wo denn das Zünglein der Wage gleichsam unentschieden mitten inne stehen bleibt. Es kann daher nicht fehlen, dass Fälle vorkommen, wo das Gehör eine Tonverbindung, auch im Zusammenhang des Satzes, doch noch zweideutig findet, und sich dieselbe eben so natürlich auf die eine, wie auf die andere Art erklären kann, die Bedeutung solcher Harmonie also in der That unentschieden bleibt.

Diese Mehrdeutigkeit nun, welche nicht blos jede Harmonie, allein betrachtet, an sich trägt, sondern welche selbst im Zusammenhange des Satzes noch übrig bleibt, wollen wir eigentliche, oder wirkliche Mehrdeutigkeit der Harmonie nennen, und eine Harmonie, wenn sie solchergestalt selbst im Zusammenhange mehrdeutig bleibt: eine wirklich oder eigentlich mehrdeutige Harmonie, zum Unterschiede von der Mehrdeutigkeit welche jeder Harmonie einzeln betrachtet anklebt, welche wir einzele Mehrdeutigkeit nennen können.

Digitized by Google

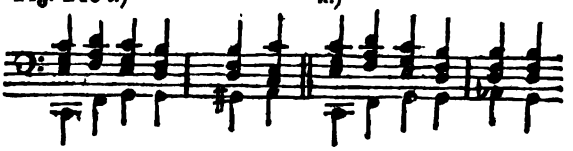
Wir wollen eine Reihe von Beispielen dieser Art durchgehen.

§ 219.

Wenn eine Musik ursprünglich mit einem Zusammenklange von nur zwei Tönen anfängt, z. B. mit den Tönen [e g], so kann das Gehör sich dieses eben so wohl für einen Anfang in *C*-dur, als für einen in *e*-moll erklären.

Wenn in einem Satz aus *C*-dur der Accord [Gis oder As d f h] erscheint, z. B.

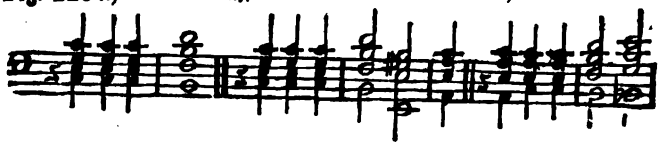
Fig. 219 *i*.) *k*.) 219 *i*, *k*.



so kann derselbe dem Gehör in den meisten Fällen eben so gut für $\mathfrak{E}^7$, als für $\mathfrak{G}^7$ gelten. In jener Eigenschaft würde er eine Ausweichung in die sehr nahe liegende Tonart *a*-moll bewirken, als $\mathfrak{G}^7$ hingegen entweder auf die ebenfalls nahe verschwisterte Tonart *e*-moll deuten, oder aber er könnte füglich auch als der Tonart *C*-dur angehörig gelten (§ 200). Alle drei Erklärungsarten liegen dem Gehöre ziemlich gleich nahe, und in den meisten Fällen erscheinen daher Accordefolgen dieser Art als wirklich mehrdeutig. (§ 200.)

Im folgenden Beispiele kann bei *i*

Fig. 220 *i*.) *k*.) *l*.) 220 *i*, *k*, *l*.



Digitized by Google

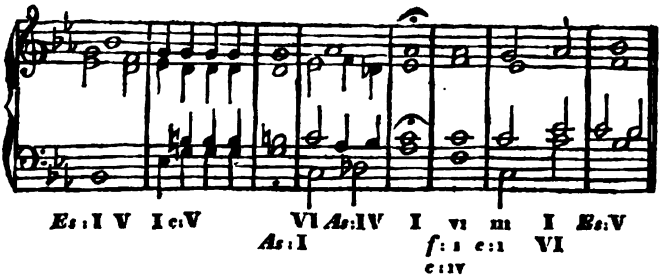
der Accord [H f h d] eben so gut für C: °VII angesehen werden, als für C: V⁷ mit ausgelassenem
221. Grundtone; — und in Fig. 221 der Zusammenklang [A c a c] eben so gut für G: II mit ausgelassener Quinte, als für G: V⁷ ohne Grundnote und Terz. Es ist nirgendwo ein Umstand bemerkbar, welcher das Gehör bestimmte, der einen, oder der anderen Bedeutung den Vorzug zu geben. Die besagten Zusammenklänge sind und bleiben also, auch im Zusammenhange, wirklich zweifelhaft. (Wenigstens beim erstmaligen Anhören;
220. denn, wenn man freilich Fig. 220 erst ein paarmal
k. etwa so gehört hat, wie bei *k*, so wird dann freilich das Gehör die erste Hälfte des zweiten Tactes nicht mehr für den verminderten Dreiklang der siebenten, noch für den Vierklang der fünften Stufe von *C*-dur, aufnehmen, sondern schon vorläufig für den verminder-
(§ 215.) ten Dreiklang der zweiten von *a*-moll. § 215.)

222. Eben so kann in Fig. 222 das Gehör die, nach den Pausen auftretende Harmonie, im Grund ebensowohl,
(§ 205.) nach § 205, für eine neue tonische aufnehmen, wie
(§ 193.) auch, nach § 193, für *C*: VI, für den kleinen Dreiklang der sechsten Stufe der bisherigen Tonart *C*-dur; oder mit anderen Worten: es kann diesen Satz sowohl so verstehen, als fange mit dem a-Accord ein neuer Periode in *a*-moll an, wie auch so, als sei die a-Harmonie noch in *C*-dur zu Hause, und erst im letzten Tacte geschehe bei C⁷ eine Ausweichung in's *a*-moll. (Freilich wird sich bei öfterem Anhören das Gehör gewöhnen, den kleinen a-Dreiklang sogleich als neue tonische Harmonie von *a*-moll zu vernehmen.)

In folgendem Satze

Digitized by Google

Fig. 223. 223.



welcher im Ganzen aus *Es*-dur geht, befindet sich im dritten Tacte die Modulation in *c*-moll, und die darauf folgende Harmonie Ais würde daher, nach dem Princip der Trägheit, für VI von *c* gelten; allein die Lage, in welcher dies Ais erscheint (§ 207, am Ende), erregt (§ 207.) die Vermuthung, ob es hier nicht vielleicht auch wohl als *As*: I auftrete? Da aber diese Sextenlage nicht so entscheidend ist wie die Quartsextenlage, und daher das Princip der Trägheit nicht eben so vollständig zu überwinden vermag wie diese, so bleibt das Gehör hier gleichsam unentschlossen, ob es dies Ais hier für *c*: VI, oder für *As*: I zu nehmen habe.

Der folgende Accord führt endlich, selbst dem Princip der Trägheit zufolge, bestimmt in's *As*-dur. (Der Ton b im letzten Viertel des Tactes, ist blos Durchgang.)

Im sechsten Tacte neue Mehrdeutigkeiten! Der hier erscheinende kleine f-Dreiklang wäre

1.) nach dem Princip der Trägheit als kleiner Dreiklang der vi^ten Stufe von *As*-dur zu erklären;

2.) allein als Anfang eines neuen Perioden könnte er auch für ein neues *f*: i angesehen werden;

3.) allenfalls aber auch sogar als iv der kaum verlassenen Tonart *c*-moll (§ 210), in welcher er dann (§ 210.)

Digitized by Google

mit der folgenden c-Harmonie den sehr gewöhnlichen Harmonieenschritt *c*: IV $\diagup$ I bilden würde.

In der That weiss das Gehör hier, wenigstens beim erstmaligen Anhören der Stelle, nicht recht, welcher von diesen, sich so ziemlich wechselseitig aufwiegenden Erklärungsarten, es den Vorzug geben soll.

Auch die beiden Harmonieen des folgenden siebenten Tactes sind wieder mehrdeutig. Wenn man, nach obiger Nr.

1.) annimmt, der sechste Tact sei noch in *As*-dur gewesen, so kann man nun entweder

a.) auch diesen Tact noch als III und I von *As*-dur aufnehmen, oder auch etwa, weil die Harmonie III
(§ 147.) allemal etwas ungewöhnlich ist (§ 147, Nr. 5), sich

b.) erst hier in's *c*-moll denken. —

Hat man aber nach dem oben, bei

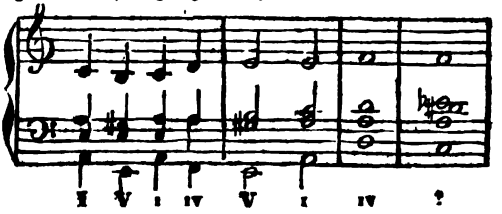
2.) Gesagten, sich den sechsten Tact in *f*-moll gedacht, so wird man den siebenten, dem Gesetze der Trägheit nach, für eine Ausweichung in's *c*-moll vernehmen. —

Hatte man aber den vorhergehenden sechsten Tact nach obiger Nr.

3.) Schon als *c*-moll empfunden, so erscheint dann der siebente nur als Fortsetzung eben dieser Tonart.

(§ 208.) Eben so haben wir (§ 208) gefunden, dass zwei Umstände vereint dazu beitragen, in dem dort erwähnten Satze

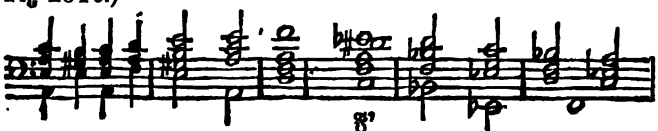
204*i*.(§214.) Fig. 204*i*; (vergl. § 214.)



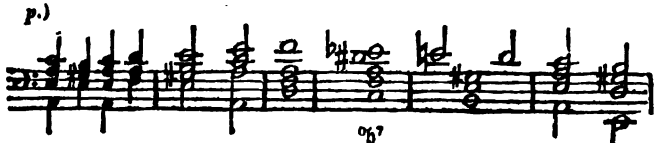
Digitized by Google

den Accord [c a ēs f̄, oder c a d̄is f̄] dem Gehöre bestimmt als $\mathfrak{F}^7$ erscheinen zu machen: (weil nämlich, wenn man ihn als $^{o}\flat^7$ betrachten wollte, theils die erhöhte ursprüngliche Terz gegen die Grundquinte eine verminderte Terz bilden würde, theils auch diese Harmonie überhaupt in der ungewöhnlichen Lage vierter Verwechslung erscheinen würde.) Minder unzweideutig ist aber die Harmonieenfolge, wenn man den besagten Accord in einer Lage hören lässt, in welcher der eine jener Umstände wegfällt, wie bei *o* und *p*. (§ 91.) 204 *o*, *p*.

Fig 204 *o*.)



p.)



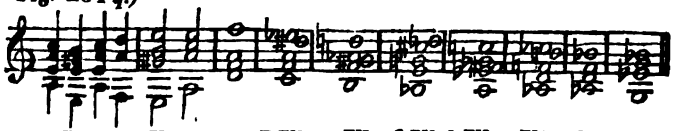
Hier hat das Gehör eben so viel Grund, die Harmonie des vierten Tactes für $^{o}\flat^7$, als sie für $\mathfrak{F}^7$ zu halten; oder mit anderen Worten: die Lage, in welcher die Harmonie $^{o}\flat^7$ hier erschiene, wäre zwar ungewöhnlich, aber doch nicht so sehr, dass sie das Princip der Trägheit entschieden überwöge, und darum bleibt die Accordenfolge hier wirklich zweideutig; wenigstens beim erstmaligen Anhören.

§ 220.

Wenn vollends nach einem wirklich zweideutigen Accorde wieder weitere folgen welche selbst ebenfalls mehrdeutig sind, wie in nachstehendem Satze:

Digitized by Google

204 *q.* Fig. 204 *q.*)



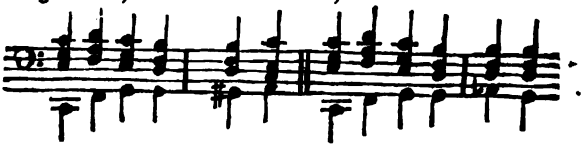
a: I V I IV V I IV *B*:V⁷ *e*:V⁷ *f*:V⁷ *b*:V⁷ *es*:V⁷ V⁷ *Es*:I
a:°II⁷ V⁷ *d*:V⁷ *g*:V⁷ *c*:V⁷ *Es*:V⁷ I

so muss das Gehör freilich den so gar sehr verwickelten Faden der Modulation am Ende gar verlieren, und wirklich nicht mehr wissen, wo es zu Hause ist, sondern zwischen den mehren Tonarten, welchen die auftretenden verschiedenen Zusammenklänge angehören könnten, gleichsam hin und her schwanken.

§ 221.

(§ 218.) Wenn übrigens, wie wir von § 218 bis hierher bemerkten, manche, selbst im Zusammenhang eines musikalischen Satzes vorkommende, Tonverbindungen bei ihrem Auftreten mehrdeutig sind, so erhält eine solche, im Augenblick ihres Auftretens wirklich mehrdeutige Tonverbindung, doch in vielen Fällen, durch den Verfolg der musikalischen Phrase, und also hinterher, noch ihre bestimmtere Bedeutung, ungefähr eben so, wie in der Wortsprache sehr häufig ein an sich mehrdeutiges Wort erst durch den Verfolg des Redesinnes bestimmtere Bedeutung gewinnt, indess man im Augenblicke, wo man das Wort aussprechen hörte, über die Bedeutung, in welcher es hier gemeint sein möge, noch ungewiss war. So lässt sich z. B. sagen, dass in nachstehenden Sätzen

219 *i*, *k*. Fig. 219 *i*.) *k*.)

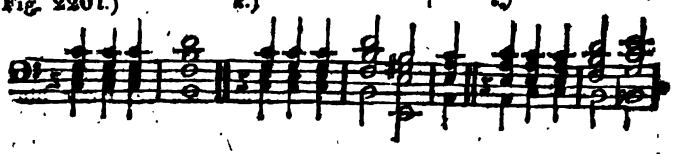


Digitized by Google

der fünfte Accord [Gis d f h, oder As d f h], wenn auch im Augenblicke, wo man ihn anschlagen hört, noch wirklich mehrdeutig, doch bei *i*, durch den nachfolgenden 𝔞-Accord, gleichsam hinterher, als 𝔈⁷ ausgelegt wird, bei *k* aber, durch die folgende Harmonie, als 𝔊⁷. Bei *i* erkennt das Gehör erst aus dem sechsten Accorde, dass der vorhergehende Zusammenklang als 𝔈⁷ zu verstehen gewesen, — so wie es im Gegentheil bei *k*, durch den sechsten Accord erfährt, dass der vorhergehende fünfte als 𝔊⁷ zu verstehen war. 219 *i.* *k.* *i.* *k.*

Eben so wird der, in Fig. 220 bei *i* noch mehrdeutige Accord [H f h d] durch den Erfolg bei *k* erst hinterher für 𝔞:II erklärt. 220 *i.* *k.*

Fig. 220 *i.*) *k.*) *l.*)



Anmerkung.

Es ist in der That wunderbar, dass die ganze von § 190 bis hier besprochene Frage, von allen Theoristen, die mir jemal zu Gesichte gekommen, noch nie auch nur aufgeworfen, viel weniger zu erörtern versucht worden! — Und doch bedarf es wohl nicht erst einer Erwähnung, wie wichtig und unerlässlich in der Theorie die Frage sein muss: „Als was erscheint dem Gehöre jede, in einer musikalischen Phrase vorkommende Harmonie?" und auf wie unsichern Füssen jede Theorie stehen muss, welche, wie alle bisherigen, hierüber keinen Bescheid giebt! (§ 190.)

Wenn ja einmal Einer ein Wort beiläufig fallen lässt über die Frage, wofür in einem einzelnen Falle eine vorkommende Harmonie zu halten sei, so läuft die ganze Belehrung am Ende darauf hinaus: man müsse eben auf die folgenden Harmonieen sehen. (§ 221.) — So findet man zuweilen die Regel aufgestellt: um den verminderten Dreiklang und den Vierklang mit kleiner Quinte, (z. B. °𝔥 oder °𝔥⁷), von dem Hauptvierklange, (z. B. 𝔊⁷ mit None und ausgelassener Grundnote), zu unterscheiden, habe man nur auf die folgende Harmonie zu sehen: Wenn nämlich die Harmonie 𝔈 oder 𝔈⁷ folge, (§ 221.)

Digitized by Google

so sei der vorhergehende Accord °♮ oder °♮' — (°II, °II'? oder °VII, °VII'?) — gewesen, u. s. w. — Hiernach würde also in
220*k*. Fig. 220*k* der Zusammenklang [H f h d] unzweifelhaft °♮' sein,
l. (§ 219.) bei *l* aber eben so 𝔊'. Wir haben aber im § 219 gesehen, dass
(§ 193.) Ersteres nur sehr bedingt wahr, und aus § 193, dass Letzteres unwahr ist. — Jedenfalls passet auf eine Theorie, welche, statt
(§190-221.) der ganzen vorstehend von § 190 bis 221 behandelten Lehre, uns nichts weiter als ein halbwahres Bruchstück dieses umseres
(§ 221.) allerletzten § 221 zu geben weiss, nicht übel jene humoristische Ausrufung des alten Doni: „*Or questa è una delle più strane „cose del mondo, e proprio come dire, che, per discernere un „Lione da un Cavallo, bisogni guardargli la coda; che se al „povero animale sarà stata tagliata, non si potrà conoscere di „qual specie sia. E se in una modulazione mancherà l'ultima nota, „non si potrà discernere, in qual modo è composta.*" J. B. Doni, *dell' inutile osservanza dei Tuoni hodierni*, p. 237. — Wie wir gesehen, beantwortet sich die Frage vor Allem aus der Beziehung der neu auftretenden Harmonie auf die Vorhergegangenen, wobei jedoch zuweilen auch andere Umstände mit in Anschlag kommen, und unter diesen in gewisser Hinsicht auch
(§ 99, Anm.) wohl die nachfolgenden Harmonieen. (Vergl. Anm. zu § 99.)

Und doch ist dieser einzelne halbwahre Lehrsatz fast das Einzige, wenigstens noch das Erheblichste von Allem, was man über die ganze Lehre in unsern Lehrbüchern findet —!

Ich sage dies Alles nicht zu dem Zwecke, um mir ein desto grösseres Verdienst darum anzumasen, dass ich der Erste bin, der diese Frage behandelte; sondern vielmehr nur als Entschuldigung meiner, wohl noch mangelhaften Entwickelung dieses, noch von keinem Anderen vorgearbeiteten Gegenstandes.

Nachschrift zur dritten Auflage.

Nachgefolgt ist mir seitdem, zum Theil mit meinen eigenen Worten, Herr Jelensperger, *Professeur de Composition au Conservatoir de Paris*, in seinem sehr rühmenswerthen Werke: *L'harmonie au commencement du 19me siècle*, Page 55 bis 58, 77, 78.

§ 222.

219. Dass freilich, wenn die Stelle 219 mehrmal so wie bei *i*, oder mehrmal so wie bei *k* wiederkehrt, das Gehör sich gewöhnen wird, den mehrdeutigen Accord im ersten Falle sogleich für [Gis d f h], im zweiten aber sogleich für [As d f h] zu vernehmen, wissen
(§ 214.) wir schon aus § 214; — so wie auch Aehnliches in
220. Ansehung des Beispiels 220 statt finden wird.

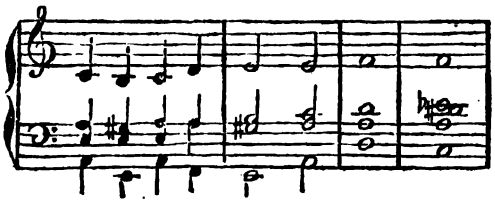
Digitized by Google

§ 223.

Ich brauche übrigens hier wohl nicht erst wieder zu erinnern, dass die Mehrdeutigkeiten der Modulation nichts weniger als Mängel sind. Im Gegentheil werden wir sie oft als Quelle ganz eigenen Reizes und reicher harmonischer Vielseitigkeit kennen lernen, insbesondere bei der Betrachtung der verschiedenen Harmoniecnfolgen, auch als wirkungsvolles Mittel, Harmoniecnfolgen, die sonst grell auffallen würden, zu verschmelzen und zu lasuriren. (§ 241, Nr. 8.) (§ 241.)

§ 224.

Ich habe, in den bisherigen Beispielen, die enharmonisch doppelsinnigen Noten oft, nach ihrem zweifachen Sinne, auch zweifach geschrieben, z. B. in Fig. 204*i*: 204*i*.



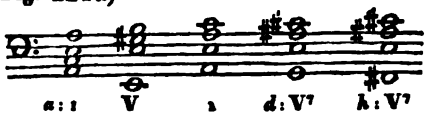
zwei Noten dis und ēs hart nebeneinander; eben so in Fig. 205 ais und b, u. s. w. In der Wirklichkeit pflegt 205. man aber solche doppelsinnige Noten, selbst da, wo sie dem Gehöre wirklich doppelsinnig bleiben, doch immer nur auf Eine Art zu schreiben, und zwar gewöhnlich auf die Art, welche auf die folgenden Harmoniecn am besten passet, wie z. B. in Fig. 216*k*, *l*, *m*. 216.

Ja, zuweilen schreibt man sogar eine, gar nicht eigentlich mehrdeutige Harmonie, dennoch anders, als sie dem Gehör in der That klingt, blos darum, weil

Digitized by Google

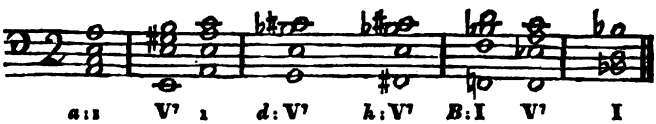
solche Art, sie zu schreiben, einfacher und bequemer ist, als die an sich richtigere. In

224 *i.* Fig. 224 *i.*)



(§ 194.) erscheint der vierte Accord offenbar nicht als [G e ais c̄is], sondern als [G e b c̄is], (§ 194), und demnach sollte er eigentlich auch also geschrieben sein. Allein es ist hier bequemer und einfacher, statt b vielmehr ais zu schreiben, weil im folgenden Accorde nothwendig doch ais erscheint, und man daher, hätte man im dritten Accorde b geschrieben, eben diesen Ton im folgenden als ais schreiben müsste, welches, wenn auch schulgerechter, doch etwas verwickelt wäre. Ueberdies verursachen solche enharmonische Verwandlungen oder enharmonische Rückungen beim Vortrage leicht Irrungen und Missgriffe, uud es ist daher oft ganz zweckmässig, die bequemere und einfachere Schreibung der schulgerechteren und gelehrter aussehenden vorzuziehen.

224 *k.* Umgekehrt ist es in Fig. 224 *k*



ganz zweckmässig, nicht nur im vierten Accorde das b wirklich als b zu schreiben, sondern auch das ais des folgenden Tactes unter der Gestalt von b fortfiguriren zu lassen, weil im sechsten Accorde doch wieder b nothwendig ist, man also, um recht schulgerecht zu schreiben, einen und denselben Ton erst

Digitized by Google

als ♭h, dann als ♯a, und darauf wieder als ♭h schreiben müsste, — welche Strapaze man doch, viel klüger, sich und dem Leser erspart.

Eben hierher gehört auch das, was wir (§ 215) über die Schreibung des Accordes [B as d f] oder [B gis d f] in Fig. 218 gesagt. (§ 215.) 218.

Noch andere Gründe und Rücksichten, warum es zuweilen zweckmässig ist, manche Note anders zu schreiben als, strenge genommen, geschehen sollte, erfährt man in der Lehre und Ausübung der Instrumentation. — Z. B. der tiefste Ton der Violine ist g, welches grade so klingt wie fisis: wenn ich nun für die Violine die Töne „gis fisis gis" Fig. 225 *i* zu schreiben hätte, so würde ich dafür vielleicht lieber „gis g gis" schreiben, wie bei *k*, wo nicht gar „as g as", wie bei *l*, weil das fisis den Violinisten ungewohnt ist. 225

D.) *Beispiele zur Uebung des bisher Vorgetragenen.*

§ 225.

Hier, am Schlusse des Vortrages von der Stimmung des Gehöres in eine Tonart, mögte ich meinen Lesern noch einigen Stoff zur Anwendung und Uebung des bisher Vorgetragenen in die Hand geben. Ich lege zu dem Ende auf nachstehenden Blättern mehre Tonstücke vor, um, durch Zergliederung derselben, die Leser einen Blick in ihre innere Gestaltung thun, und sie versuchen zu lassen, in wiefern sie dieselben nach den bisherigen Grundsätzen zu verstehen und zu erklären vermögen.

Freilich könnte die Erklärung all dieser Beispiele, und überhaupt eines jeden Tonstückes, erst durch die Lehre von der Stimmenführung noch helleres und vollkommeneres Licht erhalten, indem diese zur Erklärung,

Digitized by Google

Auflösung und Zurückführung der verschiedenen Zusammenklänge auf einfache Grundharmonieen, von unschätzbarem Einfluss ist. Indessen habe ich hier solche Tonstücke gewählt, mit deren Erklärung man schon nach dem bis jetzt Vorgetragenen so ziemlich fertig werden kann. Ueberdies habe ich die darin vorkommenden Durchgangtöne überall durch Diagonalstriche
(§ 97.) — oder \ ausgezeichnet (1. Bd. § 97), so, dass man sich die also bezeichneten Noten nur, ohne Weiteres, als gar nicht vorhanden, hinweg denken mag. Und so bin ich überzeugt, dass jeder, der das bisher Vorgetragene irgend aufmerksam gelesen hat, die hier gegebenen Beispiele und ihre Auflösung verstehen muss; und wem dies nicht, oder nicht recht, gelingen will, der nehme es immerhin für eine Mahnung zur nochmaligen Durchlesung des Bisherigen.

---

226. Ueber Fig. 226.

Der erste Tact fängt mit dem Zusammenklange [c̄ c̄ ḡ c̄], also mit dem harten G-Dreiklang an, und prägt dadurch dem Gehöre die Empfindung der Tonart
(§ 191.) *C*-dur ein. (§ 191). Der Accord ist daher mit *C*:I bezeichnet. — Der G-Dreiklang befindet sich in nicht
(§ 56, 66.) verwechselter (§ 56) und zwar enger (§ 66) Lage, und der Grundton ist darin verdoppelt. — Der Basston c̄ ist dieser Grundton selbst, und deshalb ist ein
(§ 58.) *P* darüber gesetzt (§ 58). — Das ē, die grosse Terz vom Basston, ist auch Terz der Grundharmonie, Grundterz, und deshalb mit *T* bezeichnet. — Der Ton ḡ ist deren grosse Quinte, daher ein *Q* darüber, — und der Ton c̄, die Octave des Basstones, ist der verdoppelte Grundton, weshalb er, gleich dem Basstone, mit *P* bezeichnet ist.

Im zweiten Tact erscheint eine andere Harmonie, und zwar [g h ḡ d̄, also der harte G-Dreiklang. — Dieser ist in der bisherigen Tonart *C*-dur leitereigen vorhanden, und zwar auf der Dominante oder fünften Stufe. Dem Gesetze der Trägheit zufolge ist diese Harmonie Dominantendreiklang, V, von *C*-dur, seine Töne [g h ḡ d̄] sind also mit *P*, *T*, *P*, *Q*, zu be-

Digitized by Google

zeichnen. Uebrigens ist auch dieser Accord in unverwechselter, und ebenfalls ziemlich enger Lage.

Im dritten Tacte kehrt der tonische C-Dreiklang zurück, welcher hier zwar ebenfalls wieder in nicht verwechselter, aber etwas zerstreuter Lage erscheint. Der Basston c ist Grundton, *P*, der Ton $\bar{c}$ dessen Verdoppelung, also ebenfalls *P*, der Ton $\bar{g}$ die grosse Grundquinte, *Q*, und $\bar{\bar{c}}$ die grosse Grundterz, *T*.

Im vierten Tact erscheint der Accord [b $\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$], welcher sich am einfachsten für den Hauptvierklang $\mathfrak{C}^7$ in dritter Verwechslung erklären lässt. — Der Basston b ist also kleine Grundseptime, und deshalb mit *s* bezeichnet. — Der Ton $\bar{c}$, die 2· (grosse Secunde) vom Basston, ist der Grundton, *P*. — Der Ton $\bar{g}$, die 6· vom Basston, ist grosse Grundquinte, *Q*; — und der Ton $\bar{\bar{c}}$, die 4· des Basstones, ist die grosse Grundterz, *T*. — Der Hauptvierklang $\mathfrak{C}^7$ ist nun aber in der bisherigen Tonart *C*-dur nicht leitereigen zu finden; der Schritt vom 3ten Tacte zum 4ten ist also ein ausweichender, und zwar, dem Princip der Trägheit nach, eine Ausweichung in's *F*-dur mittels des Vierklanges der Vten Stufe, oder Hauptvierklanges, dieser neuen Tonart.

Ich breche hier ab, und überlasse es dem Leser, die angefangene Zergliederung selber zu vollenden. Aber ich bestehe darauf, dass es mit derselben Ausführlichkeit geschehe, wie ich es hier gethan, weil dies das einzige Mittel ist, sich daran zu gewöhnen, sich selber über jede Note klar sein und sich Rechenschaft geben zu können. So leicht es Manchem erscheinen mag, so mögte doch in der Folge manche Stelle vorkommen, deren Entfaltung ihm Anstrengung kosten wird, und dort wird es ihm dann gar wohl thun, sich vorher im Leichteren geübt zu haben.

Uebrigens habe ich ihn, bei Fortsetzung dieser ersten, wenn gleich noch sehr leichten Uebung, noch nicht einmal plötzlich allein gelassen, sondern begleite ihn noch ein Stück Weges, theils durch Beisetzung der grundharmonischen Bezeichnung, theils auch durch Bezeichnung der einzelnen Töne, so dass das Wenige, was ihm an diesem Exempel auszufüllen übrig bleibt, durchaus keine Mühe machen kann, und nur dazu dienen soll, ihn in unserer Entzifferungsmethode zu üben

Digitized by Google

und ihn daran zu gewöhnen, sich von Allem ausführliche und bestimmte Rechenschaft zu geben.

---

227. Ueber Fig. 227.

In diesem Beispiele kommen zwar mehr Ausweichungen vor als im vorigen; allein ich glaube nicht, dass es einem irgend aufmerksamen Leser des Bisherigen Schwierigkeit machen wird, diese Modulationen zu entziffern. Ich überlasse daher dieses Beispiel ganz seiner Selbstthätigkeit. Nur bitte ich, auch hier immer wieder mit der Genauigkeit und Ausführlichkeit zu verfahren, welche ich beim vorigen Beispiel angedeutet.

---

228. Ueber Fig. 228.

Auch dieses Beispiel kann wenig Schwierigkeit bieten; daher nur einige Fingerzeige.

Die Harmonie des 3ten Viertels im 1ten Tacte, welche allein aus den Tönen [d f] besteht, kann man grade eben so gut mit VI, als mit IV bezeichnen.

Auf dem 4ten Viertel des zweiten Tactes erscheint die Harmonie G. Sie ist, der Trägheit zufolge, als V der bisherigen Tonart *F*-dur zu bezeichnen. Da indessen mit dem dritten Viertel gewissermassen ein Abschnitt endet, und mit der G-Harmonie auf dem vierten eine neue Phrase beginnt, so kann man dies G doch füglich auch als neue tonische Harmonie ansehen, (§ 205, 221.) und sohin mit *C*: I bezeichnen (§ 205 u. 221). Zumal bei wiederholtem Anhören wird das Gehör sie sicher gleich als I vernehmen, weil bei der folgenden Harmonie G⁷ die Wendung in's *C* sich bestimmt äussert. (§ 214.) (§ 214.)

Im vierten Tact ist die F-Harmonie aus ähnlichem Grunde nicht als IV der unmittelbar vorher aufgetretenen Tonart *C*, sondern als ein mit dem Anfang eines neuen Abschnittes wiederkehrendes *F*: I, zu bezeichnen; zumal weil *F* die noch nicht ganz vergessene (§ 211.) Haupttonart des Stückes im Ganzen ist. (§ 211.)

Im 5ten Tacte kann man die erste Hälfte des 3ten Viertels als *F*: II, und die 2te Hälfte als V⁷ ansehen; —

Digitized by Google

man kann aber auch entweder den Ton c̄, oder auch den Ton d̄, als blos durchgehend ansehen, wo dann die Harmonie des ganzen dritten Viertels im ersten Falle, (d. h. wenn c̄ als nicht geltend angesehen wird,) als II, — im zweiten Fall aber, (wenn d̄ nicht gilt,) als V^7 erscheint.

Beim Anfange des 7ten Tactes kann das Gehör vielleicht zweifelhaft sein, ob es das G nicht etwa wieder für ein neues I zu nehmen habe; der folgende Accord belehrt es aber bald, dass die F-Harmonie und *F*-Tonart noch an der Tagesordnung sind; und beim Anfange des folgenden 8ten Tactes, welches dem 7ten ganz gleich ist, erscheint daher G ganz nicht mehr zweideutig, sondern bestimmt als V der bisherigen Tonart *F*. (§ 214.) (§ 214.)

Alles Uebrige ist so leicht und einfach, dass es sicher keiner Erklärung weiter bedarf.

Ueber Fig. 229. 229.

Etwas schwieriger, als die Erklärung der bisherigen Beispiele, ist die der Fig. 229, in welcher ich es 229.
eigens darauf angelegt habe, etliche verwickeltere Stellen anzubringen, zu deren Beleuchtung ich daher Einiges sagen muss.

Die Harmonie des 1ten Viertels im 2ten Tact erklärt sich am natürlichsten als V^7 von *F*, also für G^7 mit ausgelassenem Grundtone, und der im 2ten Achtel anschlagende Ton d als grosse None, wie bei Fig. 229 *k*. *k*.

Man kann sich mit dieser Erklärungsart vollkommen begnügen: indessen erinnere ich, dass auch wohl noch andere Erklärungen dieses Zusammenklanges möglich wären.

Erstens nämlich liesse sich das nachschlagende d̄ auch vollkommen wohl als blos durchgehender Ton ansehen, wie bei *l*, wo die Grundharmonie alsdann G^7 *l*.
bliebe.

Allein nebstdem könnte man auch allenfalls dies d̄ als harmonisch geltend, und dagegen das vorhergehende c̄ als harmoniefremd betrachten, wie bei *m*, wo *m*.
dann die Harmonie nicht G^7, sondern g wäre.

Digitized by Google

Man könnte ferner auch wohl beide Töne als harmonisch geltend betrachten, und somit jedem der zwei ersten Achtel des 2ten Tactes eine eigene Grundharmonie unterlegen, also das erste Achtel [g c̄ ḡ b̄] als
229 *n.* C⁷, das zweite [g d ḡ b̄] aber für g ansehen, wie bei *n*.

Alle diese Erklärungsarten der besagten Harmonie sind an sich ziemlich gleich einfach; allein die beiden Ersten verdienen doch den Vorzug, weil den letzteren zufolge, die Harmonieen: I, II, I, oder I, V⁷, II, I aufeinander folgen würden, welche Harmonieenfolgen in dieser Art nicht ganz gewöhnlich sind, wie wir freilich erst weiter unten näher betrachten werden.

Welche von beiden Ersteren man übrigens annehmen, d. h. ob man das d als None, oder als Durchgang ansehen will, ist wohl vollkommen gleichgültig, da es sich auf beide Arten völlig gleich gut rechtfertigen lässt.

Dies Alles wird sich zwar erst durch die Lehre der Stimmenführung vollkommen erklären: doch mag es hier einsweilen stehen, als Fingerzeig, zu wie fruchtbaren Resultaten in Ansehung der Erklärung der Harmonieen und Harmonieenfolgen die Lehre von den
(§ 223.) Durchgängen uns führen wird. (Vergl. § 223.)

Auch die Harmonie des zweiten Viertels im zweiten Tact erklären wir am natürlichsten blos für F, und die im vierten Achtel dieses Tactes erscheinenden Töne b und d für blos durchgehend, statt diesem vierten Achtel, als eigene Harmonie [b d̄ f̄ ā] betrachtet, eine eigene Grundharmonie (nämlich B⁷) zuzuschreiben, zumal da, wenn man es aus diesem Gesichtspuncte betrachten wollte, wieder sehr ungewöhnliche Harmonieenfolgen erscheinen würden, nämlich IV⁷₇V.

Vom dritten Viertel des dritten Tactes sind wieder verschiedene Erklärungsarten möglich:

Wenn man nämlich die nach einander anschlagenden Töne ā und h̄ beide als harmonisch geltende Töne betrachtet, so erscheinen auf diesem dritten Viertel zwei verschiedene Harmonieen, nämlich [d ā f̄] und [d h̄ f̄] nach einander, also D und G⁷, welche letztere Harmonie die Ausweichung in's *C*-dur bewirkt; und so ist es denn auch in der Figur angezeichnet. — Ausserdem wären aber auch wohl noch andere Erklärarten möglich. Man könnte nämlich auch das nachschlagende h̄ als blos

Digitized by Google

durchgehend ansehen, wie bei *o*, wo dann die Ausweichung erst mit dem vierten Viertel einträte. — Man könnte aber auch, wie bei *p*, das ā, und nicht das h̄, als durchgehend ansehen; wo dann gleich im dritten Viertel die Ausweichung in's *C*-dur mittels des Hauptvierklanges G⁷ geschähe. — Man könnte ferner den Accord [d ā f̄] auch schon als Dreiklang der zweiten Stufe von *C*-dur betrachten, zumal bei wiederholtem Anhören der Stelle; und aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, liesse sich die Stelle dann auch so erklären, wie bei *q*; oder, wenn man auch in diesem Falle den nachschlagenden Ton h̄ nicht in harmonischen Anschlag bringen will, auch wohl so, wie bei *r*. 229 *o*. *p*. *q*. *r*.

Im fünften Tacte, beim zweiten Viertel, geschieht eine Ausweichung in die Unterdominante, in's *B*-dur, welche aber gleich im folgenden Viertel wie verwischt wird. Eben die Harmonie des dritten Viertels lässt sich übrigens wieder auf eben so vielfältige Art erklären, wie das dritte Viertel des dritten Tactes.

Im vierten Viertel eben dieses fünften Tactes ein abermaliger Rückfall in's *B*-dur: und zwar mittels des weichen *c*-Dreiklangs als II von *B*-dur, siehe bei *s*; oder vielleicht vielmehr mittels des Hauptvierklanges F⁷, wenn man den Ton ḡ als durchgehend oder als None ansieht. — Man könnte übrigens auch wohl nicht nur den Ton ḡ, sondern gar auch ēs, als blos durchgehend betrachten, wo dann diese zweite Abschweifung in's *B*-dur gar hinwegfiele, wie bei *t*. *s*. *t*.

Im folgenden 6ten Tacte erscheint nun wirklich der B-Accord, welchen man, je nachdem man den vorhergehenden Accord, wie bei *s*, oder wie bei *t* erklärt hat, entweder als I, oder IV ansehen mag. *s*, *t*.

Im zweiten Achtel dieses 6ten Tactes tritt des an die Stelle des d. Man könnte dies als eine weitere vorübergehende Abschweifung in's *b*-moll ansehen; allein der Ton des lässt sich auch als blos durchgehend rechtfertigen, welches im Grunde wohl noch einfacher ist.

Mit dem zweiten Viertel tritt wieder der F-Accord auf, welchen das Gehör um so lieber wieder als tonischen erkennt, da es theils im Grunde noch nie ganz aufgehört hatte, ihn dafür zu erkennen, theils auch weil er in Quartsextenlage erscheint. (§ 207, *1.) (§ 207.)

Digitized by Google

In der zweiten Hälfte desselben Viertels erscheinen die Töne h und d, welche, wenn man sie als harmonisch mit in Anschlag bringen will, mit den beiden oberen Tönen, den Zusammenklang [h d f a] bilden und, als Hauptvierklang G⁷ betrachtet, eine vorübergehende Ausweichung in's *C*-dur enthalten, und den grossen Dreiklang C nach sich führen, welcher selbst jedoch dem Gehör alsbald wieder als Dominantharmonie der Haupttonart *F*-dur erscheint: Siehe Fig. 229 *s*. — Man kann aber die beiden nachschlagenden Töne h und d auch als blos durchgehend erklären, wo dann die Harmonie während des ganzen zweiten Viertels *F*: I bleibt. Siehe bei *t*.

229 *s*.

t.

Obgleich alle diese Auflösungen der fraglichen Zusammenklänge in durchgehende Töne hier noch unmöglich vollkommen verstanden werden können, so stelle ich sie doch mit auf, nur als abermaligen einsweiligen Fingerzeig, wie sehr sich die Ansicht und Erklärung mancher Accordenfolgen durch die Lehre von den Durchgängen erleichtern und vereinfachen wird. Denn man sehe z. B. nur, wie viel einfacher die Harmonieenfolge nach den bei *t* gesetzten Chiffern ist, als bei *s*.

t, *s*.

---

230. Ueber Fig. 230.

Dieses Stück ist wieder so leicht zu entziffern, dass ich es füglich der Selbstthätigkeit der Leser allein überlassen kann. Nur zum Ueberfluss habe ich im 21ten und den folgenden Tacten einige Andeutungen beigesetzt.

---

231. Ueber Fig. 231.

Auch über dieses Tonstück ist nicht Vieles mehr zu sagen nöthig. Zwar ist es nicht ganz so einfach wie das vorhergehende; doch darf dessen vollständige Entzifferung keinem irgend aufmerksam gewesenen Leser des Bisherigen mehr schwer fallen.

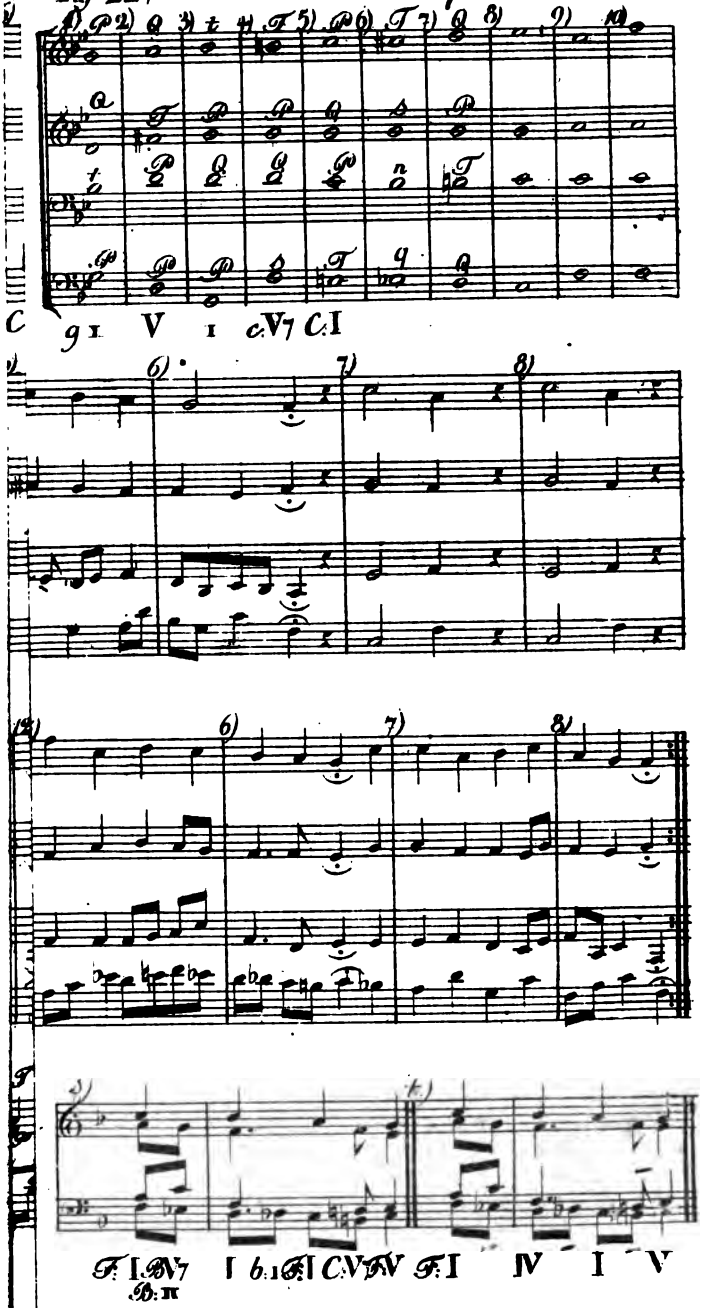
Beim letzten Viertel des 22ten Tactes wird, aus der vorübergehend aufgetretenen Tonart *e*-moll, in die Haupttonart *D*-dur zurückgegangen mittels des harten G-Dreiklanges als Harmonie der vierten Stufe von *D*-dur.

(§ 285.) (§ 285.)

Digitized by Google

Fig 227

Taf. 15. zum 2 Bd. S. 137.



Digitized by Google

Digitized by Google

Ueber Fig. 232. 232.

Hier habe ich zur Abwechslung auch einmal die ganze Entzifferung ausführlich beigesetzt, und merke nun noch Einiges darüber an.

Beim Eintritte des 5ten Tactes äussert sich eine kleine Zweideutigkeit. Mit dem 4ten Tacte hat sich nämlich ein kleiner Periode, der erste viertactige Rhythmus, geendigt: und wenn nun im folgenden Tacte der harte 𝔈-Dreiklang erscheint, so ist das Gehör, selbst schon beim erstmaligen Anhören, geneigt, dies 𝔈 als *C*:I anzunehmen; mit anderen Worten: es ahnet schon, dass der neue Periode in *C*-dur sein werde. — Da diese Ahnung auch wirklich in Erfüllung geht, so erscheint, bei wiederholtem Anhören, das 𝔈 bestimmt als *C*:I.

Mit dem 9ten Tacte fängt der zweite Theil des Marsches an, also ebenfalls wieder ein neuer Periode. Der harte 𝔈-Dreiklang, womit dieser Theil anfängt, müsste also dem Gehöre wohl um so mehr als tonischer erscheinen, da in dem unmittelbar vorhergehenden Tacte der erste Theil auch schon in eben dieser Tonart geschlossen hatte. In der That ist dies beim erstmaligen Anhören auch wohl der Fall; allein da sich die Modulation gleich hernach doch wieder zur ursprünglichen Haupttonart *F*-dur zurückwendet, so vernehmen wir nun alle, die wir diesen Marsch schon so oft gehört haben, und daher längst wissen, dass es hier gleich wieder auf *F*-dur losgeht, — so vernehmen, sag' ich, wir alle das besagte 𝔈 bestimmt nicht mehr als *C*:I, sondern schon wieder als V von *F*-dur. — Noch mehr ist dies der Fall, wenn, nach dem Schlusse des zweiten Theiles in *F*-dur, dieser zweite Theil wiederholt wird.

In der Hälfte des 11ten Tactes eine kleine Ausweichung in's *g*-moll, mittels der Harmonie 𝔤 in Quartsextenlage; wornächst aber beim 4ten Viertel des 12ten Tactes, gleich wieder in's *F*-dur zurückgekehrt wird.

Eben so am Ende des 13ten Tactes eine kleine Abschweifung in's Gebiet von *d*-moll. In deren Gefolge sollte man wohl denken, der Accord des zweiten Viertels des folgenden Tactes, [g des ē b̄], also 𝔈⁷, müsse

Digitized by Google

dem Gehör eher für [g cis e b], also für A⁷ gelten. — Allein keineswegs! Denn nach der, im vorhergehenden Tacte, durch den Accord A⁷ geschehenen flüchtigen Abschweifung in's *d*-moll, hat das Gehör sich eigentlich, gleich bei dem folgenden weichen b-Dreiklange, schon wieder von selbst in die Haupttonart *F*-dur zurückgedacht, und darum vernimmt es gerne den Accord [g des e b] wirklich für C⁷ als V⁷ von *F*-dur, ungeachtet der kleinen None, welche, wie wir wissen, (§ 211, 200.) vorübergehend auch in Dur vorkommt. (§ 211 u. 200.)

Im 15ten Tacte wieder eine vorübergehende Ausweichung, aus der Hauptonart *F*-dur in die harte Tonart ihrer Dominante, in's *C*-dur, mittels der Wechseldominantharmonie G⁷, wornächst jedoch das Gehör die C-Harmonie im 16ten Tacte gleich wieder, als *F*:V, auf die kaum verlassene Haupttonart *F*-dur bezieht.

Im 18ten Tacte tritt ein, aus der Tonart *g*-moll entlehnter Accord auf. Indessen (zu geschweigen, dass das fis sich auch wohl als harmoniefremd und blos durchgehend ansehen liesse) achtet das Gehör auf diese kleine Abschweifung so wenig, dass es, gleichsam schon vom 3ten Tacte her gewöhnt, den weichen g-Dreiklang des ersten Viertels als *F*:II zu verstehen, denselben auch gleich wieder auf *F*-dur bezieht, und sich also gleich im Anfange des 19ten Tactes wieder von selbst in's *F*-dur umstimmt.

---

233. Ueber Fig. 233.

Auch dieses Tonstück ist, bei Berücksichtigung der hier und da beigesetzten Zeichen, nicht eben schwer vollends zu entziffern. Nur über die Modulation vom 32ten Tact an mögte es nicht unnütz sein, einige Worte beizufügen.

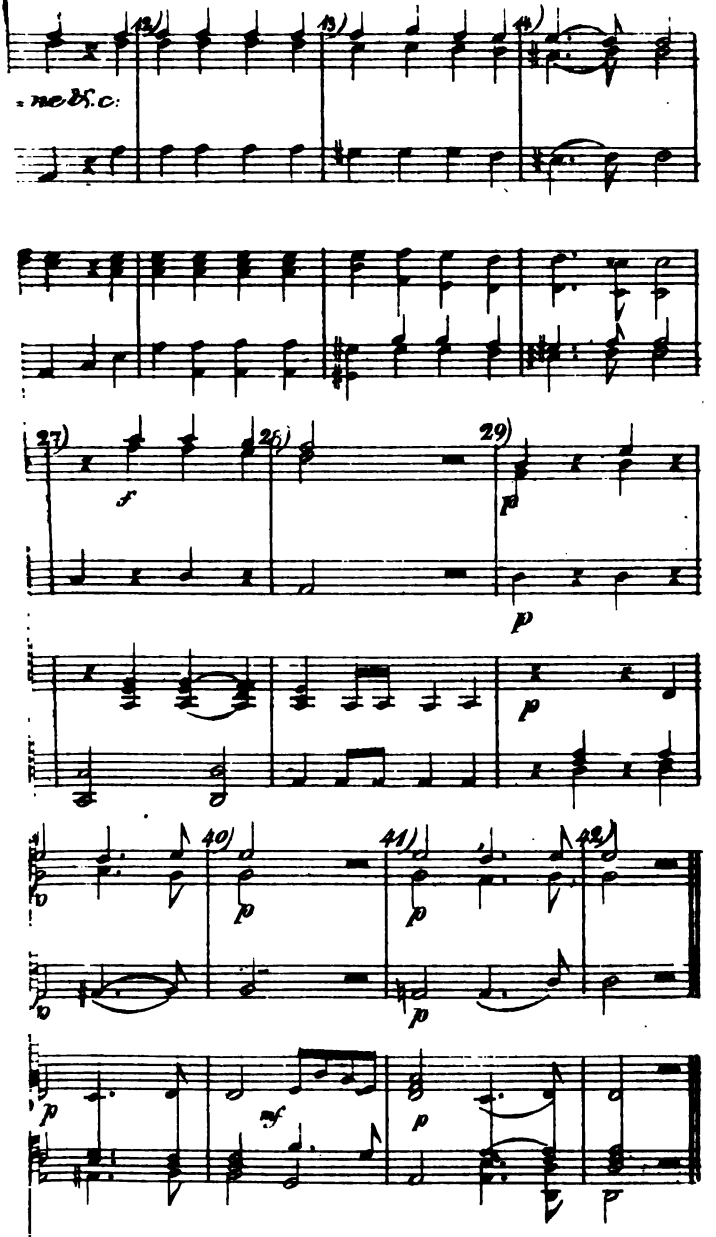
Die Harmonie des 32ten u. 33ten Tactes erscheint, schon dem Principe der Trägheit nach, dem Gehöre wirklich als [As fis c es], und nicht als [As ges c es].

Im folgenden, 34ten Tacte, geschieht ein Uebergang in's *Es*-dur.

Beim 2ten Viertel des 35ten Tactes erscheint derselbe Zusammenklang wie im 32ten, und nichts hindert uns, denselben, eben so wie dort, für c:°II⁷ zu

Digitized by Google

Taf. 15, zum 2. Bd. S. 176.



Digitized by Google

Digitized by Google

nehmen. — Ich kann indessen nicht unterlassen, vorläufig schon hier zu bemerken, dass man ihn auch wohl als 𝔄6, folglich als IV von *Es*-dur, und die darin figurirende Note fis als harmoniefremd und blos durchgehend, erklären könnte. Aus diesem letzten Gesichtspuncte betrachtet, würde also der ganze 35te Tact in *Es*-dur bleiben; nach der ersten Ansicht hingegen würde er einen Augenblick in's *c*-moll abschweifen, und erst der folgende 36te Tact wieder in's *Es*-dur zurückführen. — Die letztere Erklärungsart ist, wie man sieht, im Grunde noch einfacher als die erste, und deshalb habe ich die Stelle auch nach dieser Ansicht bezeichnet; wiewohl ich nicht das Mindeste dagegen habe, wenn man sie aus dem anderen Gesichtspuncte ansehen und bezeichnen will. (§ 51, 223.) (§ 51, 223.)

Der Zusammenklang des 37ten Tactes ist, im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden betrachtet, nicht sowohl [Es a c̄ f̄is], als vielmehr [Es a c̄ ḡes], und folglich 𝔇7, welches, als Wechseldominantharmonie auf *B*-dur, und von da wieder auf *Es*-dur selber zurückdeutet. (§ 211.) Dass hier f̄is statt ḡes geschrieben ist, (§ 211.) geschieht der folgenden Harmonie zu Liebe. (§ 224.) (§ 224.)

Im 39ten Tacte geschieht endlich die Rückeinweichung in die ursprüngliche Haupttonart *a*-moll, durch das entscheidende Auftreten der kleinen a-Dreiklangharmonie in Quartsextenlage auf schwerer Tactzeit.

Die folgende Modulation bis zum Ende bedarf keiner weiteren Erklärung.

Ueber Fig. 234. 234.

Unter dieser Nummer liefere ich ein zweites Tonstück von meiner eigenen Feder unter das anatomische Messer.

Es fängt allein mit dem Tone fis an, also mehrdeutig; indessen erräth das Gehör doch wohl, es werde entweder aus *Fis*-dur, oder aus *fis*-moll gehen; und bei wiederholtem Anhören, — oder wenn etwa vorher in *fis*-moll präludirt worden, — erscheint der Anfang bestimmt als *fis*-moll, der Ton f̄is also als Tonica, als Grundton der Harmonie f̄i3, als 1 von *fis*-moll, mit ausgelassener Terz und Quinte.

Digitized by Google

Der Zusammenklang [fis gis] im zweiten Tacte erklärt sich am einfachsten als °gis⁷ mit ausgelassener Terz und Quinte, in dritter Verwechslung, — und die des 3ten Tactes dann natürlich als Cis.

Wenn man die in diesen drei ersten Accorden ausgelassenen Intervalle wieder hinzusetzen wollte, so
234 *k.* würden sie ungefähr so aussehen, wie bei 234 *k.*

Die im 4ten Tacte folgende Ausweichung in die Unterdominante, so wie die Tacte 5 und 6, und die Rückkehr in die Haupttonart durch das Auftreten der weichen fis-Dreiklangharmonie in Sextquartenlage im 7ten Tacte, bedürfen keiner besonderen Erläuterung. Die harmoniefremden Noten sind, wie gewöhnlich, durch Querstriche ausgezeichnet.

Im 9ten Tacte ein Absatz auf dem harten Dreiklang Cis der V-ten Stufe der Haupttonart *fis*-moll.

Im 10ten Tacte erklärt sich der einzelne Ton gis am einfachsten als Quinte der noch fortwährenden Harmonie Cis.

Im folgenden 11ten Tacte erscheint der Zusammenklang [gis a]. Diese zwei Töne finden sich in keiner andern Grundharmonie als harmonische Intervalle beisammen, als in dem grossen Vierklange 𝔄7. — Wollte man nun den gedachten Zusammenklang für 𝔄7 mit ausgelassener Terz und Quinte ansehen, so wäre die Harmonieenfolge vom 10ten zum 11ten Tacte folgende: *fis*: V, *A*: I7. — Wenn man hingegen den Ton gis nicht mit in harmonischen Anschlag bringt, sondern als harmoniefremd betrachtet, (und dass dies sich thun lässt, werden wir in der Folge sehen,) so kann man alsdann das a als Grundterz der tonischen Harmonie fis ansehen, und der Schritt vom 10ten zum 11ten Tacte wäre dann einer der allergewöhnlichsten. Da diese Erklärungsart, wie man sieht, auf weit einfachere Resultate führt als die erste, so ziehen wir sie vor, und bezeichnen demnach das gis mit ⟍.

Der 𝔇-Accord des folgenden 12ten Tactes gilt dem Gehöre natürlich für den Dreiklang der sechsten Stufe der bisherigen Tonart.

Wollte man den Accorden des 10ten, 11ten und 12ten Tactes die hier ausgelassenen Intervalle wieder
l. beifügen, so würden sie ungefähr aussehen wie bei *l.*

Digitized by Google

Die folgenden Tacte 13 und 14 erklären sich leicht als IV und V^7.

Im 15ten ist der Zusammenklang [B, d, $\bar{e}$is oder $\bar{f}$, $\bar{g}$is oder $\bar{a}$s] mehrdeutig, nämlich entweder $\mathfrak{B}^7$, oder $^{o}\mathfrak{e}^7$, oder $\mathfrak{E}^7$. In ersterer Bedeutung wär' er, wie nebenstehende Darstellung zeigt, als V^7 in *Es*-dur oder *es*-moll zu finden, als $^{o}\mathfrak{e}^7$ aber in *d*-moll, und als $\mathfrak{E}^7$ in *a*-moll oder *A*-dur. Hier kann aber das Gehör nicht lange zweifelhaft sein, wofür es diesen Accord zu nehmen habe. Denn als $\mathfrak{E}^7$ deutet er auf die dem bisherigen *fis*-moll nächst verwandte Tonart *A*-dur, oder auch, als Wechseldominantharmonie mit erniederter Quinte, auf *D*-dur, welche Tonart ebenfalls dem *fis* inniger verwandt ist, als *a*-moll oder *es*-moll. Grund genug für das Gehör, diesen Zusammenklang jedenfalls für $\mathfrak{E}^7$ zu vernehmen. (Dass übrigens der Ton $\bar{e}$is oder $\bar{f}$ hier nicht als $\bar{f}$, sondern als $\bar{e}$is geschrieben ist, geschah theils weil schon im vorhergehenden Accorde $\bar{e}$is lag (§ 224), theils auch weil der Accord selbst sich wohl auch auf noch eine andere Art erklären liesse, nämlich als wirklich [B d $\bar{e}$is $\bar{g}$is], wie wir schon im § 94 angedeutet.

Es: V^7
es: V^7

$^{o}\mathfrak{e}^7$ (§ 89.) (§ 89.)
d: $^{o}II^7$
$\mathfrak{E}^7$ (§ 94.) (§ 94.)
a: V^7
A: V^7

(§ 224.)

(§ 94.)

Im folgenden 16ten Tacte wird die vorerwähnte Erwartung des Gehöres bestätigt, denn es erscheint die Tonart *D*, nämlich $\mathfrak{D}$ in Quartsextenlage.

Im 17ten Tact eine wieder aus *A*-dur entlehnte Harmonie [Gis, d, $\bar{e}$is oder $\bar{f}$, und $\bar{h}$] als Wechseldominantaccord, welche, (wenn man sie auch nicht als blosen Scheinaccord erklären will) doch immer eine nur sehr unbedeutende Abweichung von *D*-dur bleibt. (§ 211.)

(§ 211.)

Die folgenden Tacte 18, 19 und 20 erklären sich leicht von selbst. Den Ton h im 19ten Tacte mag man nach Belieben, als grosse None, oder als durchgehend ansehen.

Mit dem 20ten Tacte endet ein Hauptperiode in *D*-dur. Ein neuer fängt mit dem 21ten an, und zwar wieder, mit der fis-Harmonie, welche das Gehör eben-

Digitized by Google

darum gern für die wiederkehrende ursprüngliche tonische anerkennt.

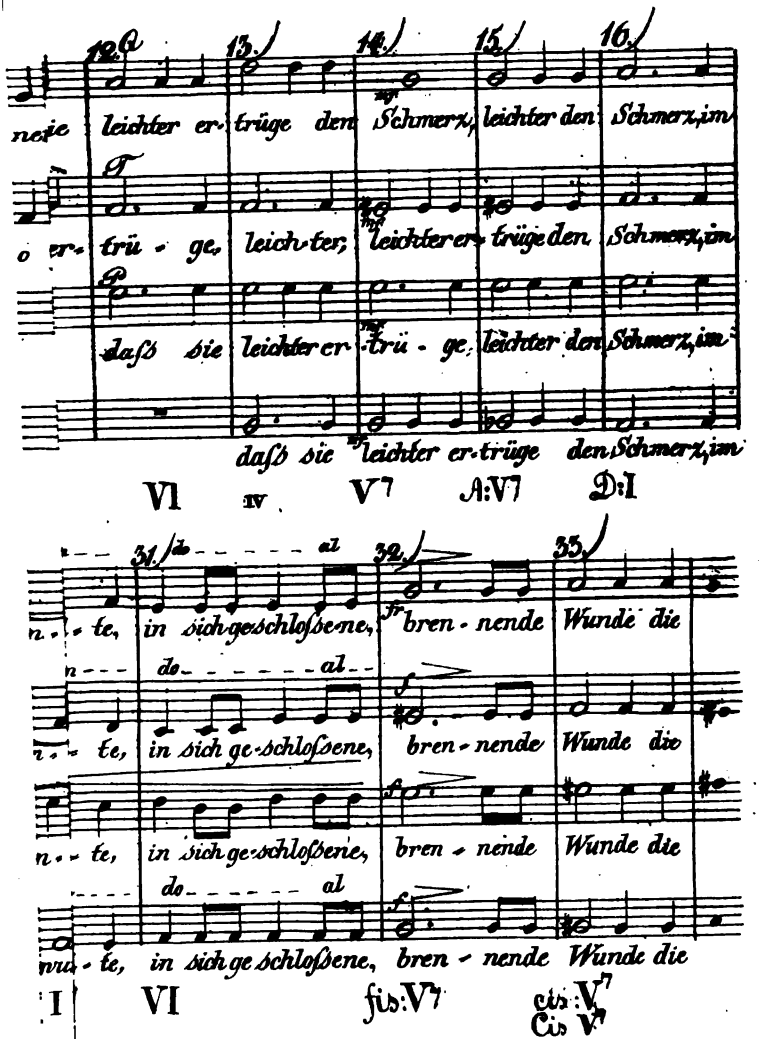
Im folgenden 22ten Tacte wieder eine Ausweichung in's *h*-moll, mittels des Hauptvierklanges Fis⁷ in dritter Verwechslung.

Die Harmonie des 23ten Tactes [dis, a, his oder c̄, und f̄is], als H⁷ betrachtet, würde auf *e*-moll deuten, als Gis⁷ betrachtet aber würde sie, als Wechseldominantharmonie von *fis*-moll, sich wieder auf diese
191 *k*. Tonart beziehen, (eben so wie sich bei Fig. 191 *k* die Harmonie [c̄ f̄is ā c̄s] auf *c*-moll bezog). Beim erstmaligen Anhören dieser Modulation wird das Gehör sich schwerlich sogleich entschieden für die eine oder die andere dieser Bedeutungen zu bestimmen wissen, und der fragliche Accord ihm also wahrscheinlich wirklich mehrdeutig erscheinen.

Im folgenden 24ten Tacte erscheint eine eben so mehrdeutige Harmonie. Will man nämlich die des vorhergehenden 23ten Tactes als *e*: V⁷ betrachten, so erscheint die des 24ten zunächst als [d a c̄ f̄is], und somit als Hauptvierklang der, diesem *e*-moll zunächst liegenden Tonart *G*-dur. Betrachtet man aber den 23ten Tact als V⁷ von *cis*-moll, und bezieht ihn in dieser Eigenschaft schon wieder, als Wechseldominantaccord, auf *fis*-moll, so erschiene der 24te Tact eher als Vierklang mit kleiner Quinte der zweiten Stufe von *fis*-moll, (mit zufällig erhöhter Terz und statt des Grundtones gesetzter kleiner None,) sohin als [d a his f̄is]. Auch hier mögte schwer mit Bestimmtheit zu entscheiden sein, ob das Gehör diesen Accord, zumal beim erstmaligen Anhören, auf die eine, oder auf die andere Art vernehme; und auch er mag also, wie sein Vorgänger, als wirklich mehrdeutig angesehen werden.

Im folgenden 25ten Tacte kehrt, mit dem weichen fis-Dreiklang in Quartsextenlage, die Haupttonart *fis*-moll bestimmt wieder, und bestätigt dadurch gleichsam, dass die Harmonieen der beiden vorhergehenden Tacte wirklich *cis*: V⁷, und *fis*: °II⁷, und nicht *e*: V⁷ und *G*: V⁷ gewesen: weshalb denn das Gehör, bei wiederholtem Anhören des Stückes, die Tacte 23 und 24 auch eher auf jene, als auf diese Art verstehen wird. (Dieses Letztere ist denn auch die Ursache, warum ich hier im 23ten und 24ten Tacte lieber his als

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

c̄ schreibe; — wenn anders ein so wenig wichtiger Umstand die Anführung eines Grundes lohnt. (§ 224.) (§ 224.)

Im 26ten Tacte kündet die Harmonie [His a dis fis] eine Ausweichung in's Gebiet der, mit dem bisherigen *fis*-moll im ersten Grade verwandten Tonart *cis*-moll an, von wo dann, im 27ten Tacte, mittels des Hauptvierklanges $\mathfrak{H}^7$, in das, mit dieser Letzteren wieder nächstverwandte *E*-dur geschritten wird. — Aber auch diese Tonart wird sogleich wieder verdrängt, indem, gleich im folgenden 28ten Tacte, der weiche dis-Dreiklang in Quartsextenlage die, von *E*-dur weit entfernte Tonart *dis*-moll einführt.

Der Accord des folgenden 29ten Tactes, als [A his dis fis] betrachtet, würde auf die, dem eben aufgetretenen *dis* im zweiten Grade seitwärtsverwandte Tonart *cis*-moll deuten; als [Gisis his dis fis] aber auf das mit *dis* im ersten Grade verwandte *ais:* ja nach § 211 wohl auf *dis* selber. Man sieht also leicht, dass (§ 211.) dieser Accord wirklich nicht $\mathfrak{Gis}^7$, sondern $\mathfrak{Eis}^7$ ist, und nur um alltäglicher und weniger befremdend auszusehen, der Ton Gisis unter der Gestalt von A geschrieben erscheint. (§ 224, am Ende.) (§ 224.)

Im 30ten Tacte führt indessen der Hauptvierklang $\mathfrak{Gis}^7$ dennoch die Tonart *cis* bestimmt ein, in welcher denn auch der im folgenden 31ten Tacte auftretende $\mathfrak{A}$-Accord als VI zu Hause ist.

Im 32 führt die Harmonie $\mathfrak{Eis}^7$ wieder in's *fis*-moll; allein im folgenden 33ten wird diese Tonart schon wieder durch die ihrer Leiter fremde Harmonie [His dis fis ā], verdrängt, welche an sich zwar hinwiederum auf *cis* oder *Cis* hinweiset, doch auch schon wieder, als Wechseldominantharmonie, auf die Haupttonart *fis*-moll zurückdeutet, und nach welcher die $\mathfrak{Eis}$-Harmonie des 34ten Tactes wieder ganz bestimmt als Dominantdreiklang der Haupttonart *fis*-moll erscheint. — Im 35ten Tacte mag man den Ton d entweder als None der $\mathfrak{Eis}^7$-Harmonie, oder meinethalben auch als blos durchgehend betrachten.

Ich habe, vom 21ten Tacte an bis hierher, den Faden der Modulation mit möglichster Bestimmtheit verfolgt; indessen ist nicht zu läugnen, dass er, durch die häufig vorkommenden, mehrdeutigen Accorde,

Digitized by Google

gehäuften halben Ausweichungen u. dgl. zuweilen ziemlich verwickelt, unzuverlässig und schwer zu verfolgen ist, so dass das Gehör denselben beim Anhören leicht
(§ 220.) auf Augenblicke wirklich verliert (§ 220), und sich vielleicht *erst* im 33ten, 34ten, oder 35ten Tacte
§ 223.) wieder vollkommen zurecht findet. (§ 223.)

Im 37ten verkünden die Töne $\bar{a}is$ und $\bar{c}is$ den Anfang eines neuen Satzes in *Fis*-dur, und die folgenden Töne $\bar{f}is$ und $\bar{a}is$ bestätigen es. Von diesem Augenblick an bleibt das Tonstück bis zum Ende im Ganzen in *Fis*-dur.

Alle folgenden Tacte bis zum 55ten erklären sich so leicht, dass es keines Wortes mehr darüber bedarf. Nur der 55te könnte einige Schwierigkeit bieten. Die zunächst liegende Erklärung ist die auf dem Notenblatt beigefügte: allein, wenn man noch mehre Töne als blos durchgehend ansehen will, so kann man der Stelle auch die noch einfachere Harmonieenfolge wie
234 *m*, *n*. bei *m* oder *n* unterlegen.

Der 56te Tact weicht, wie man sieht, einen Augenblick in's *dis*-moll aus: allein gleich im folgenden 57ten erscheint der weiche $\bar{g}is$-Dreiklang wieder als Harmonie
(§ 211.) der zweiten Stufe von *Fis*-dur. (§ 211.)

Der Zusammenklang [d, $\bar{f}is$, $\bar{g}isis$ oder $\bar{a}$, und $\bar{h}is$] im 58ten Tact enthält (wenn man ihn nicht, als [d $\bar{f}is$ $\bar{g}isis$ $\bar{h}is$], für einen blosen Scheinaccord erklären will), als [d $\bar{f}is$ $\bar{a}$ $\bar{h}is] betrachtet, als Wechseldominantaccord $\bar{G}is$ mit erniederter Quinte, eine augenblickliche Anspielung auf *Cis*-dur, welche aber, durch die Harmonie des folgenden Tactes, sogleich wieder verschwindet.

Der 59te Tact ist übrigens wieder verschiedener
o, *p*. Auslegung fähig: nämlich wie bei *o*, oder wie bei *p*. Die letztere Erklärungsart ist, als die einfachste, wohl vorzuziehen.

---

235. **Ueber Fig. 235.**

Das Tonstück wird allein mit einem *Tremolo* der Pauke auf dem Tone C eröffnet, und erst im zweiten und dritten Tacte treten in den Singstimmen die Töne $\bar{c}$, $\bar{e}s$ und g hinzu, um die Tonart *c*-moll zu bestimmen.

Digitized by Google

Im 8ten Tact erscheint, auf ähnliche Art, die Harmonie Aṡ, als grosser Dreiklang der sechsten Mollstufe, — und im 8ten der Vierklang der zweiten, mit erhöhter Terz, in zweiter Verwechslung (als übermässiger Sextaccord), und zwar nicht nur ohne die ursprüngliche Septime c, sondern auch ohne Grundton oder None d oder es. Dieser schon an sich seltene Zusammenklang erhält dadurch einen noch ausgezeichneteren Charakter, dass der Basston As nun grade allein ein Paukenton ist. (Vergl. 1. Bd. § 91, am Ende, Fig. 133.) (Hier, so wie überall in der Technik, enthalte ich mich aller Auseinandersetzung der ästhetischen Ansicht, welche mich, diese oder jene Harmonie, oder Harmonieenfolge u. dgl. zu wählen, bestimmte, indem es uns hier noch blos um technische, und zwar um die trockene grammatikalische Zergliederung zu thun ist.) (§ 91.) 133.

Beim Anfange des 9ten Tactes mag man sich, nach Belieben, *c*:I, oder *c*:V denken: doch ist Letzteres natürlicher.

Eben so wird man sich beim Anfange des 10ten Tactes eher Ḡ, als C denken, so wie auch beim 11ten und 12ten.

Die Harmonie [g as] des 13ten Tactes erklärt sich ganz natürlich als grosser Vierklang der sechsten Stufe der bisherigen Tonart *c*-moll: — und im folgenden Tact erscheint die der bisherigen Tonleiter fremde Des-Harmonie, welche, dem Princip der Trägheit nach, dem Gehöre für VI der dem bisherigen *c*-moll nächstverwandten Tonart *f*-moll gilt.

Mit Wiederhinzufügung der, in den Tacten 12, 13 und 14 ausgelassenen Intervalle, würden dieselben etwa aussehen wie bei 235*k*. 235*k*.

Diese so eben betrachtete Accordenreihe im 12ten, 13ten und 14ten Tacte hat im Aeusseren grosse Aehnlichkeit mit der, welche wir auf der 17ten Tafel im 10ten, 11ten und 12ten Tacte gesehen: — und doch sind beide im Grunde sehr wesentlich verschieden. Es wird nicht uninteressant sein, beide etwas näher gegen einander zu vergleichen. 234.

1.) Dort ist der einzelne Ton gis, womit die Phrase anfängt, grosse Grundquinte, Q, der Harmonie V, (des Dominantendreiklangs): — hier aber ist der

Digitized by Google

einzelne Ton g selbst der Grundton, P, der Dominantharmonie.

2.) Dort folgte nach jener Dominantharmonie die tonische: hier aber folgt nach der Dominantharmonie der grosse Vierklang der sechsten Stufe; und folglich ist dort der Ton ā die kleine Grundterz der tonischen Harmonie; hier aber ist der Ton as Grundton der Harmonie VI7; — dort der Ton ḡis harmoniefremd, hier aber der Ton g grosse Grundseptime.

3.) Vollends ist dort der Harmonieenschritt vom 11ten zum 12ten Tact ein ganz anderer, als der, welcher hier, vom 13ten zum 14ten, geschieht; jener ist die leitereigene Harmonieenfolge I ≠ VI, dieser aber eine Ausweichung, nämlich *c*: VI7 ≠ *f*: VI.

238. 234. Ja, die obenerwähnten drei Tacte in Fig. 235 sind auch wohl den drei ersten Tacten der Tafel 17 nicht unähnlich; im Grund aber noch wesentlicher verschieden. Denn dort ist der erste einzelne Ton f̄is Grundton der tonischen Harmonie, die zwei Töne f̄is und ḡis des 2ten Tactes sind ursprüngliche Septime und Grundton des Vierklanges der zweiten Mollstufe; und die Töne c̄is ēis und ḡis des 3ten Tactes sind Grundton, Terz und Quinte des Dominantendreiklangs.

Um die nicht uninteressante Vergleichung dieser drei, im Aeusseren so ähnlichen, im Wesentlichen aber so verschiedenen Stellen, zu erleichtern, setze
238 *m, n, o,* 234. ich sie bei 235 *m, n, o,* alle drei nebeneinander, und zwar die aus der Taf. 17 entlehnten transponirt. Die beigesetzten Zeichen machen die wesentliche Verschiedenheit anschaulich,

238. Die Harmonie des 13ten Tactes, Taf. 19: [c ges a c̄s] oder [c fis a c̄s], gilt dem Gehöre, dem Grundsatze der Trägheit nach, wenn man zunächst blos auf den vorhergehenden Tact achten will, als Dominantvierklang $\mathfrak{F}^7$ der, dem *f*-moll des vorhergehenden Tactes im ersten Grade verwandten Tonart *b*-moll, also für [c ges a c̄s]: — da sie aber, als [c fis a c̄s], und somit als $\mathfrak{D}^7$ betrachtet, doch auch wieder in sehr naher Beziehung mit der noch nicht vergessenen Haupt-
(§ 213.) tonart des Stückes, *c*-moll, stünde (§ 213), so ist das Gehör ziemlich unschlüssig, für welche von beiden Harmonieen es diesen Zusammenklang halten soll,

Digitized by Google

welcher also wohl mit Recht als wirklich mehrdeutig zu betrachten ist.

Auch der folgende Accord, [ces ges a c̄s] oder [ces ges bes c̄s], Tact 16, dürfte nicht mit Unrecht wirklich mehrdeutig heissen. In ersterem Sinne würde er, als $\mathfrak{F}^7$ mit erniederter Quinte, auf *B*-dur deuten, — oder, als $^{of}f^7$ mit erhöhter Terz, auf *es*-moll: — als [ces ges bes c̄s] aber, als $\mathfrak{Ces}^7$, auf *Fes*-dur, — (oder als [H fis a d̄is] auf *E*-dur.) Eine solche Ausweichung, in's *Fes* oder *E* wäre nun zwar freilich eine etwas entfernte; welche aber hier, nach der vorangegangenen Mehrdeutigkeit, dem Gehöre, wie man bei *p* sieht, 233*p*. gar nicht auffallend und unerwartet erscheinen würde, und welche also das Gehör, bei der Harmonie des 16ten Tactes, vielleicht nicht weniger, als die Tonart *es*, ahnet und erwartet.

Dem obenerwähnten Schwanken des Gehöres zwischen *es*-moll und *E*-dur macht der, im 17ten Tacte, in entscheidender Quartsextenlage, auftretende weiche $\mathfrak{Ces}$-Dreiklang ein Ende.

Im 25ten Tacte ist die Harmonie [F as d̄ f̄] auf ähnliche Weise mehrdeutig, wie in Fig. 220 der Zu- 220. sammenklang [H f h d̄]; im folgenden 26ten Tact aber, tritt, in entscheidender Sextquartenlage, der weiche c-Dreiklang als tonisch auf.

Im 37ten Tacte erscheint, statt des erwarteten weichen tonischen Dreiklanges, ein harter, welchem jedoch gleich im folgenden 38ten Tacte die Harmonie $\mathfrak{G}^7$, in der Gestalt von [C g b des c̄], also mit beigefügter kleiner None, und beibehaltenem Grundtone folgt, und auf *f*-moll deutet, an dessen Statt aber, im 39ten Tacte, *F*: I erscheint.

In der zweiten Hälfte des 39ten Tactes erscheint der Zusammenklang [C as h d̄ f̄], welchen meine Leser sich freilich unmöglich aus dem Bisherigen erklären können, wenn ich ihnen nicht sage, dass sie sich dabei den Basston C als harmoniefremd und, als wäre er gar nicht vorhanden, gradezu hinweg denken müssen. So deuten alsdann die übrigen Töne [as h d̄ f̄], als $\mathfrak{G}^7$, auf *c*-moll zurück.

Im 40ten und 41ten Tacte wiederholt sich Alles, was und so wie es im 38ten und 39ten vorgegangen, wornächst endlich, vom 42ten Tact an, der harte

Digitized by Google

G-Dreiklang verklingt, und, in den letzten Tacten, ein, nur noch ferner schallender, doch noch einmal bis zum *fortissimo* steigender und wieder verhallender Paukendonner das Ganze schliesst.

Auf ähnliche Art, wie wir die vorstehenden Tonstücke zergliedert haben, wollen wir auch eine Zergliederung von Mozart's berühmter Introduction zu seinem wunderherrlichen Violinquartette aus *C*-dur liefern, einer Stelle, deren Erklärung seit mehren Jahren so viele Federn in Italien, Teutschland und Frankreich beschäftigt hat. — Da jedoch bei dieser Stelle mitunter auch mehre harmoniefremde Töne wesentlich mit in Anschlag gebracht werden müssen, so wird es sowohl in dieser Hinsicht, als um den Umfang des gegenwärtigen Bandes im Verhältnis zum dritten zu schonen, besser sein die Zergliederung der erwähnten höchst interessanten Stelle bis ans Ende des III. Bandes zu versparen.

Fünfte Abtheilung.

Harmonieenschritte.

I.) *Von Harmonieenschritten überhaupt.*

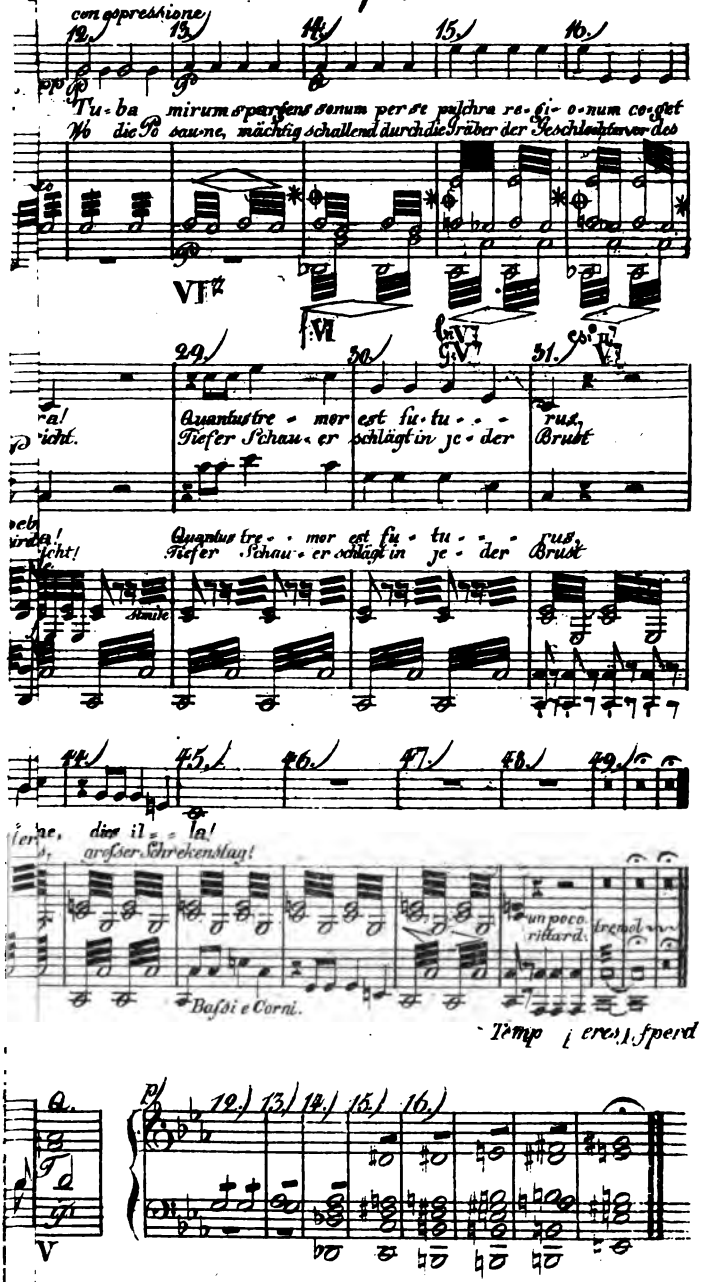
A.) *Aufzählung der möglichen Harmonieenschritte.*

§ 226.

Nachdem wir bisher die Modulation als eine zusammenhängende Reihe von Harmonieen betrachtet, wollen wir dieselbe jetzt etwas näher zergliedern, indem wir unsere Aufmerksamkeit auf die einzelnen Harmonieenschritte wenden, aus welchen musikalische Sätze bestehen.

Digitized by Google

Taf. 19. Zum 2Bd S. 136.



Digitized by Google

Digitized by Google

Den Schritt von einer Harmonie zur andern, das Aufeinanderfolgen zweier Zusammenklänge deren jeder auf einer andern Grundharmonie beruht, oder kurz, das Aufeinanderfolgen zweier Grundharmonieen, kann man, wie wir bereits bisher mehrmal gethan, einen Harmonieenschritt, eine Harmonieenfolge, oder Harmonieenfortschreitung nennen, — eigentlich Grundharmonieenschritt, Grundharmonieenfolge, Grundharmonieenfortschreitung, — oder, um so ekelhaft lange Wörter zu beseitigen, kurzweg Grundfortschreitung, Grundfolge, Grundschritt.

§ 227.

Wir wollen nun vor Allem den Umfang des Feldes kennen lernen, welches wir zu betreten im Begriffe stehen, und daher untersuchen, wie viele verschiedene Folgen einer Harmonie auf die andere möglich oder denkbar sind.

Da jeder Harmonieenschritt aus zwei nach einander folgenden Harmonieen besteht, so kann

1.) nach jeder der, einer harten Tonart eigenthümlichen vierzehn Harmonieen, eine der 13 übrigen, derselben Tonleiter eigenen Harmonieen folgen: — dies sind vierzehn mal dreizehn Fälle = ... 182

2.) Es kann ferner, auf jede der 10 Harmonieen einer Molltonart, eine der 9 übrigen folgen: — wieder 9 mal 10 Fälle = . . 90

Gesammtzahl . . 272

3.) Es kann, drittens, auf jede der, einer Durtonart eigenen 14 Harmonieen, eine der 14 Harmonieen einer der 11 übrigen harten Tonarten folgen: — 14 mal 14 mal 11 = ... 2156

Digitized by Google

Uebertrag von voriger Seite 2156

4.) Es kann, auf jede der 14 einer Durtonart eigenen Harmonieen, eine der 10 Harmonieen einer der 12 Molltonarten folgen: 14 mal 10 mal 12 = ... 1680

5.) Es kann, auf jede der, einer Molltonart eigenen 10 Harmonieen, eine der 14 Harmonieen einer der 12 Durtonarten folgen: — 10 mal 14 mal 12 = ... 1680

6.) Es kann endlich, auf jede der, einer Molltonart eigenen 10 Harmonieen, eine der 10 Harmonieen einer der übrigen 11 Molltonarten folgen: — 10 mal 10 mal 11 = ... 1100

Gesammtzahl . . 6616

Sage: sechs tausend sechs hundert und sechszehn wesentlich verschiedene ausweichende Harmonieenschritte.

Hierzu die obigen 272 Fälle leitereigner Schritte: 272

Ist die Gesammtzahl aller denkbaren Harmonieenfolgen: 6888

Sage 6888 nach unserer Darstellungsart, welche von nur sieben Grundharmonieen ausgeht, und deren in harter Tonart nur 14, in weicher aber nur 10 annimmt; — wer weiss, wie viele nach andern Systemen, welche weit mehre Grundharmonieen annehmen. (§ 51.)

(§ 51.)

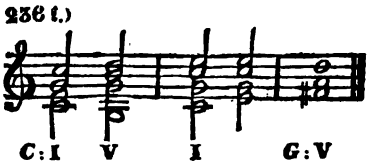
§ 228.

Ich erwarte nicht, dass man diese Berechnung misverstehen und etwa für übertrieben halten werde, unter dem Vorwande, dass ja jede Harmonie mehren Tonarten gemein sei, und folglich unter obigen 6888 Fällen sich viele Doubletten fänden: wie z. B. C:I$\neq G$:V, und G:IV$\neq$V, und F:V$\neq G$:V, welches ja immer dieselbe Harmonieenfolge sei, nämlich allemal $\mathfrak{C}\neq\mathfrak{D}$. — Denn wie augenscheinlich verschieden ist die Harmonieenfolge $\mathfrak{C}\neq\mathfrak{D}$ in Fig. 236 *i*, *k*, *l*.

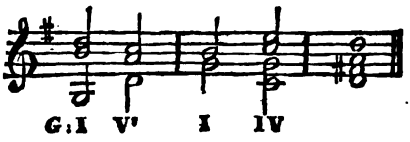
256.

Digitized by Google

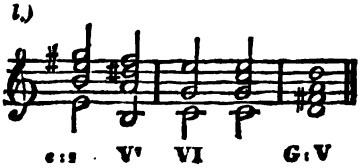
236 *i.*



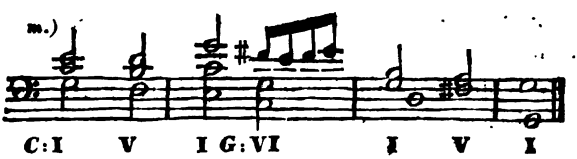
k.



l.



m.



Die Harmonie 𝔇 folgt nämlich:

bei *i* auf 𝔈 als I von *C*-dur, *i.*

bei *k* auf 𝔈 als IV von *G*-dur, *k.*

bei *l* auf 𝔈 als VI von *e*-moll; *l.*

folglich sind diese drei Beispiele der Grundfolge 𝔈–𝔇 auch wirklich drei durchaus verschiedene Fälle. — Bei *m* folgt sogar, wie wir in der Folge noch näher werden einsehen lernen, (3 Bd. § 380) nach 𝔈 als I von *C*, wieder 𝔈 als IV von *G*, indem das Gehör die Harmonie 𝔈, welche ihm in der ersten Hälfte des zweiten Tactes noch bestimmt für *C*: I gegolten, in der zweiten Tacthälfte eben so bestimmt nicht mehr als *C*: I, sondern als *G*: IV vernimmt, wegen des durchgehenden Tones fis, welcher in *C*-dur nicht so vor e vorhergehen könnte. (Der Ton fis ist also hier Leitton. Vergl. § 187 am Ende und § 203, 380, Fig. 194.) *m.* (§ 380.) (§ 187, 203, 380.) 194.

Digitized by Google

B.) *Eintheilung der verschiedenen Arten von Harmonieenschritten.*

1.) Leitergleiche, — Ausweichende.

§ 229.

Die Gesammtheit möglicher Grundschritte lässt sich, nach verschiedenen Eintheilgründen, verschiedentlich eintheilen.

Eine vorzüglich wesentliche Eintheilung beruht darauf, ob die zwei auf einander folgenden Harmonieen entweder beide einer und derselben Tonart angehören, — oder nicht. — Erstenfalls, (d. h. wenn auf eine Harmonie eine andere folgt, welche derselben Tonart angehört wie die erste), nennen wir den Harmonieenschritt einen leitereigenen, leitertreuen, oder leitergleichen; im zweiten Fall aber, (wenn auf eine Harmonie eine andere folgt, welche einer andern Tonart angehört,) ist es ein ausweichender.

2.) Grösse der Harmonieenschritte.

§ 230.

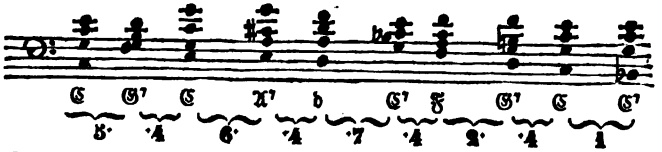
Eine zweite Eintheilung der verschiedenen möglichen Fortschreitungen der Grundharmonie beruht auf der Entfernung der beiden Grundnoten der zwei auf einander folgenden Harmonieen. Wenn nämlich nach einer Harmonie eine andere folgt, deren Grundton um eine Stufe höher ist als der der Ersteren, z. B. wenn nach der harten C-Dreiklangharmonie die harte D-, oder die weiche d-Harmonie

Digitized by Google

folgt, Fig. 237 *i*, so nennt man dies eine **Secundenfortschreitung** oder einen **Secundenschritt der Grundharmonie**, weil die Grundnote C des ersten Accordes von der Grundnote D des zweiten um eine Secunde entfernt ist. Und zwar ist die Grundfolge C♯D ein Schritt von einer **grossen** Secunde. Eben so sind es grosse Secundenschritte, wenn nach C die Harmonie D⁷ folgt, wie bei *k*, oder nach C die Harmonie D⁷, wie bei *l*, oder nach C⁷♯D, bei *m*, oder nach e♯°fis, bei *n*, u. dgl. — Ein **kleiner** Secundenschritt aber ist z. B. C♯Des, bei *o*, oder E⁷♯F, bei *p*, oder e♯F⁷, bei *q*. — In eben diesem Sinne nennt man eine Grundfolge wie z. B. a♯C, Fig. 238 *i*, oder wie e♯G⁷, bei *k*, oder wie D♯Fis⁷, bei *l*, u. s. w., eine **Terzenfortschreitung der Grundharmonie**; — einen Harmonieschritt wie z. B. G♯C, bei *m*, oder wie D⁷♯G⁷, bei *n*, u. dgl., eine **Quartenfortschreitung**; — die bei *o* eine **Quinten- oder Unterquartenfortschreitung**; bei *p* eine **Sexten- oder Unterterzenfortschreitung**; — bei *q* einen **Septen- oder Untersecundenschritt**. 237. 238 *i*.

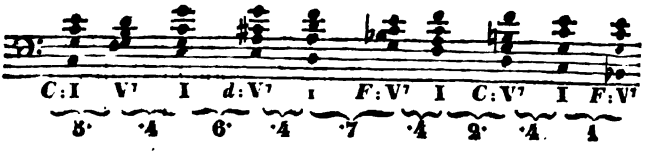
§ 231.

Man kann die ebenerwähnten verschiedenen Grössen von Grundschritten dem Auge anschaulich machen, wenn man zwischen die beiden Harmonieen eine Klammer setzt, und in oder unter dieselbe die Chiffer des Intervalles schreibt. Z. B. (Vergl. § 188*.) (§ 188*.)



oder

Digitized by Google



§ 232.

Man verwechsle übrigens die hier befraglichen Begriffe von Terzenschritten, Quartenschritten u. s. w. der Grundharmonie nicht mit dem Begriffe von Ausweichung in die Tonart der
(§ 188.) Terz, der Quarte, u. s. w., wovon im § 188 die Rede war.

Dort sprachen wir von dem Folgen einer Tonart auf die andere, von der Umstimmung des Gehöres in eine neue Tonart dadurch, dass, nachdem eine oder mehre einer Tonart angehörigen Harmonieen gehört worden, eine Harmonie auftrat, welche dem Gehöre als einer andern Tonart angehörig erschien und dasselbe in diese neue Tonart umstimmte, also an die Stelle der bisherigen Tonica eine neue tonische Note
(§ 185.) auf den Thron setzte (§ 185), welche neue tonische Note denn von der vorigen tonischen Note
(§ 188.) um so und so viel Stufen entfernt war. (§ 188.)

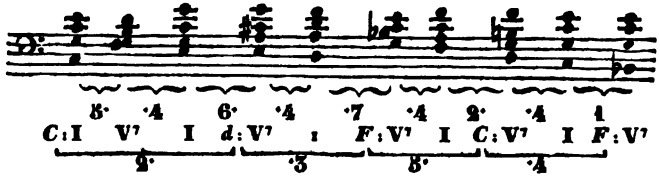
Im gegenwärtigen Kapitel aber sprechen wir blos von dem Folgen einer Harmonie auf die
(§ 226, 230.) andere (§ 226), und unter § 230 insbesondere nur davon, ob die Grundnote der ersten Harmonie von der Grundnote der unmittelbar darauf folgenden Harmonie um so oder so viele Stufen entfernt ist, (hier ganz abgesehen davon, ob dieselben zu Einer, oder zu verschiedenen Tonarten gehören, ob also die Harmoniefolge etwa auch zugleich eine Ausweichung ist, oder nicht.)

Der Ausdruck „in dies oder jenes Intervall ausweichen" bezieht sich auf das Folgen einer Tonart auf die andere; — der Ausdruck hingegen: „die Grundharmonie schreitet in Terzen, in Quarten fort" u. s. w., spricht nur von dem Folgen einer Harmonie auf die andere. Jener Ausdruck bezieht sich auf die Entfernung der tonischen Noten:

Digitized by Google

dieser aber auf die der Grundnoten; oder, um in unserer Zeichensprache zu reden: das, was wir durch das Aufeinanderfolgen zweier Cursivbuchstaben (§ 121, 153, 187) anzeigen, ist eine Fortschreitung der Modulation in eine neue Tonart; — das hingegen, was wir durch zwei auf einander folgende teutsche Buchstaben (§ 52) oder durch römische Ziffern (§ 151) vorstellen, ist nur das Fortschreiten der Grundharmonie, das Folgen einer Harmonie auf die andere. (§ 121, 153, 187.) (§ 52, 151.)

Im nachstehenden Beispiele (verglichen mit § 188* und 231) sind sowohl die Harmonieenschritte, von denen die vorstehenden §§ 230 und 231 sprechen, als auch die Ausweichungen nach § 188*, angezeigt, woraus die Wesenheit und Verschiedenheit beider vollends anschaulich werden wird. (§ 188*.) (§ 231.) (§ 230, 231.) (§ 188*.)



§ 232 bis.

Noch weniger wird man die Fortschreitung der Grundharmonie mit der Fortschreitung einer Stimme (§ 40, 41,) verwechseln. (§ 40, 41.)

Im vorstehenden Notenbeispiele, wo, vom ersten Accorde zum zweiten, der Bass einen Quartenschritt von c zu f macht, ist die Harmonieenfolge vom C-Accorde zum G7-Accord, (von der Harmonie der ersten Leiterstufe zu der der fünften,) ein Quintenschritt. — Der folgende (vom zweiten Accorde zum dritten), wo der Bass eine Secunde abwärts von f zu e schreitet, ist, in Ansehung der Harmonieenfolge, ein Schritt von G7 zu C, also ein Quartenschritt. — Die Folge vom dritten Accorde zum vierten, wo der Bass gar nicht fortschreitet, sondern auf dem Tone e liegen bleibt, ist, da die Grundharmonie von C zu A7 schreitet, ein Sextenschritt der Grundharmonie; dabei geschieht

Digitized by Google

aber eine Ausweichung aus der bisherigen Tonart *C*-dur in die Tonart der Secunde, ins *d*-moll; — u. s. w.

C.) *Harmonische Reihen oder Sequenzen.*

§ 233.

Eine fortgesetzte Reihe einander ähnlicher Harmonieenschritte nennt man eine harmonische Reihe, oder Sequenz.

Die Aehnlichkeit der Harmonieenschritte kann auf Verschiedenerlei beruhen.

1.) Sie kann erstens darin bestehen, dass lauter Harmonieenschritte von einerlei Grösse aneinander gereiht werden, z. B. lauter Secundenschritte, lauter Terzenfortschreitungen, u. s. w. So ist z. B.

239*a*. Fig. 239*a* eine Reihe von lauter Secundenschritten, und zwar von zwei grossen, C–D, D–E, dann einem

b. kleinen, E–F, u. s. w. — Fig. *b*, ist eine eben solche

c. Secundenreihe, — Fig. *c* eine Sequenz von Harmonieen, deren jede ihren Sitz um zwei Stufen höher hat als die vorhergehende, also von Terzenfortschreitungen

d. der Grundharmonie. — Bei *d* hat jede folgende Harmonie ihren Sitz um drei Stufen, um eine Quarte höher als die vorhergehende; es ist also eine Quartenreihe; eben so bei *e* und *f*. — Bei *g* ist eine Reihe

e, *f*, *g*. von Quintenfortschreitungen, — bei *h* aber von Sexten

h. oder Unterterzen, — und bei *i* von Septimen oder

i. Untersecunden.

Mehr zusammengesetzt als diese Beispiele sind folgende. Bei *k*, *l* und *m*, schreitet die Grundharmonie

k, *l*, *m*. zwar nicht in nur einerlei Intervallen, sondern bald in

Digitized by Google

Quarten, bald in Sexten (Unterterzen) fort; aber in so regelmässiger Abwechslung von Quarten- und Unterterzen, dass jedes Accordenpaar ein symmetrisches Gegenstück des vorhergehenden Paares ist, indem jedes aus einer Untertersen- und einer Quartenfortschreitung besteht; nur jedes Paar um eine Stufe höher als das andere. Tact 3 und 4 sind gleichsam eine Nachbildung von Tact 1 und 2, nur auf höheren Stufen; Tact 1 und 2 bilden zusammen eine Gruppe, Tact 3 und 4 eine ähnliche als Seitenstück zur ersten, Tact 5 und 6 eine Seitengruppe zu den vorigen, u. s. f. — Eben so bei *n*. 239 *n*.

Bei *o* wechseln auf gleiche Weise Quintenfortschreitungen mit Secundenschritten, und auch hier ist also ein jedes Tactpaar gleichsam eine Nachbildung des vorhergehenden, eine Wiederholung desselben auf einer andern Tonstufe, eine Nachbildung der vorhergehenden Gruppe. *o*.

Wieder anders sieht es bei *p* aus. Hier folgen immer zwei Quintenfortschreitungen nacheinander, und bilden eine, aus drei Accorden, in zwei Tacten, bestehende Gruppe, welche sich in den folgenden zwei Tacten in ähnlicher Gestalt, aber eine Stufe tiefer, wiederholt. *p*.

Bei *q* und *r* wechseln Quartenfortschreitungen mit Septimen- oder Untersecundenschritten. *q*, *r*.

§ 234.

2.) Eine andere eigene Art von Aehnlichkeit der, zu einer Sequenz aneinander gereiheten Grundschritte, entsteht daraus, wenn die Harmonieen sämmtlich einander nicht blos ähnlich, sondern auch gleich sind, z. B. nicht blos lauter Drei- oder lauter Vier-

Digitized by Google

klänge, oder Drei- und Vierklänge in symmetrischem Wechsel, sondern auch sogar lauter Drei- oder Vierklänge derselben Gattung, z. B. lauter harte Dreiklänge, lauter Hauptvierklänge, u. s. w. In Fig. 239 *a*, *b*, *c*, *g*, *k*, *i*, *k*, *l* und *o* erscheinen zwar lauter Dreiklänge, aber nicht von einerlei Art, sondern, wie gleich die darunter gesetzten Buchstaben zeigen, bald grosse, bald kleine, bald verminderte. Bei *d* folgen regelmässig Dreiklänge und Vierklänge aufeinander, aber ebenfalls von verschiedenem Caliber, wie auch dieses die Buchstabenbezeichnung sogleich anschaulich macht. — Bei *e* und *f* hingegen erscheinen lauter Hauptvierklänge, — bei *m* eben solche abwechselnd mit lauter harten Dreiklängen. — Ungefähr Dasselbe geschieht bei *n*. — Bei *m* und *n* ist jedes Tactpaar eine neue Nachbildung des vorhergehenden, nur um eine Stufe höher versetzt, weshalb man Gänge dieser Art auch wohl Transpositionen zu nennen pflegt.

239.

§ 235.

Sieht man der Sache auf den Grund, so findet man, dass die Harmonieen, aus welchen jene ersteren Beispiele Fig. 239 *a*, *b*, *c*, *d*, *g*, *h*, *i*, *k*, *l*, *o*. *p*, bestehen, sämmtlich aus einer und derselben Tonart genommen sind. Fig. *d* erschöpft in regelmässigem Wechsel sogar die Gesammtheit aller der Tonart *C*-dur eigenen Drei- und Vierklangsharmonieen. Da nun aber auf den verschiedenen Stufen einer Tonleiter nicht einerlei Harmonieen zu finden sind, z. B. auf der ersten Durstufe ein harter Dreiklang, auf der zweiten ein weicher, u. s. w., so können auch, natürlicher Weise, in einer Sequenz von Harmonieen aus Einer Tonart, die Accorde nicht von einerlei Caliber sein; und umgekehrt, wenn Letzteres der Fall ist,

239 *a*, *b*, *c*, *d*, *g*, *h*, *i*, *k*, *l*, *o*, *p*. *d*.

Digitized by Google

muss die Reihenfolge nothwendig aus Accorden von mehren Tonarten gebildet sein, wie bei *e*, *f*, *m*, *n*; (wiewohl freilich nicht jede aus Harmonieen verschiedener Tonarten zusammengesetzte Reihe auch allemal durchaus von gleichem Caliber ist, wie Fig. *q* und *r* beweisen.) 239 *e*, *f*, *m*, *n*. *q*, *r*.

§ 236.

Aus eben dem Gesichtspuncte wird man auch bemerken, dass eine, sich in Einer Tonart herumdrehende Sequenz, unmöglich aus Grundschritten ganz gleicher Grösse bestehen kann, z. B. in Fig. 239 *a* und *b* bewegt sich die Grundharmonie freilich in lauter Secundenschritten, bei *c* in lauter Terzen, bei *d* in lauter Quarten, u. s. w., bei *o* abwechselnd in Quinten und Secunden, u. s. w., — allein bei *a* und *b* sind es bald grosse, bald kleine Secunden, bei *c* eben solche Terzen, bei *m* eben solche Quarten, u. s. w., bei *o* bald grosse, bald kleine Secunden, und, wenn man die Reihe weiter fortsetzt, auch bald grosse, bald kleine Quinten, u. s. w. 239 *a*, *b*. *c*. *d*, *o*. *a*, *b*. *c*, *m*. *o*.

Auch dieses ist sehr natürlich: weil nämlich die Tonleiter nicht aus lauter gleichgrossen Stufen besteht.

§ 237.

Ebenfalls aus dem nämlichen Gesichtspuncte bemerkt man, dass, so wie aus den Accorden einer Durtonart sich keine Sequenz von Accorden gleichen Calibers bilden lässt, eben so aus den, einer Molltonart eigenen Harmonieen, überhaupt keine ununterbrochene Reihe durchgeführt werden kann; weil nämlich in weicher Tonart nicht, wie in der harten, auf jeder Tonstufe Harmonieen residiren, die Reihe der einer Molltonart

Digitized by Google

eigenen Accorde vielmehr Lücken hat. Wollte man daher z. B. in *a*-moll eine Reihe von Secundenschritten, von der tonischen Harmonie an aufwärts, bilden,

239 *bb*. Fig. 239 *bb*, so würde gleich zum zweiten Schritt eine

(§ 149.) Harmonie auf der dritten Tonstufe fehlen (§ 149). —

dd. Gleiches findet man in den unter *dd* angeführten Sequenzen, so wie in jeder anderen, die man den unter

a-r. *a* bis *r* angeführten Dur-Reihen in Moll nachzubilden

gg, *hh*. versuchen will, bei *gg*, *hh*. Anderer Uebelstände, die in Ansehung des Stimmenflusses dabei eintreten, hier noch gar nicht zu gedenken. — Wohl kann man zwar, auch in Sätzen, die aus Moll gehen, Gänge anbringen, welche solchen Sequenzen ähnlich sehen, z. B. wie

240. Fig. 240; allein solche Sätze beruhen, wie wir be-

(§ 131, 211, 379.) reits in den §§ 131, 211, 379 erkennen lernten, immer entweder auf vorübergehenden Ausweichungen, oder auf durchgehenden oder Scheinaccorden. Vergl.

169 *i*, *k*. 215. Fig. 169 *i*, *k*, und 215.

§ 238.

5.) Die Symmetrie einer Sequenz kann auch dadurch erhöht werden, dass die Accorde sämmtlich in einerlei Lage, oder auch sonst in einerlei Umgestaltungen, erscheinen.

239 *b*. So stehen in Fig. 239 *b* die sämmtlichen Accorde in erster Verwechslung, und zwar so, dass der Grundton zuoberst, die ursprüngliche Quinte aber in der

i. Mitte liegt. — Von ähnlicher Art ist Fig. *i*.

c, *d*, *g*, *h*, *k*, *o*, *p*, *q*, *r*. Bei *c*, *d*, *g*, *h*, *k*, *o*, *p*, *q*, und *r* befinden sich alle Accorde in unverwechselten Lagen. Dabei kehrt dieselbe Lage der oberen Intervalle, je einen Accord

d, *h*. um den andern, wieder: d. h. es liegt bei *d* und *k* bald die Quinte, bald die Grundnote zuoberst; der zweit-

d. oberste Ton ist bei *d* je einmal die Terz, das andere-

Digitized by Google

mal die Septime, bei *k* aber je einmal die Terz, und einmal der Grundton selbst, u. s. w. In Fig. *g*, *o*, *q*, und *r* liegt bald die Terz, bald die Quinte zuoberst; bei *c* und *h* bald die Grundnote, bald deren Quinte, bald deren Terz; bei *p* je einmal die Quinte und zweimal die Terz. — 139*g*, *o*. *q*, *r*. *c*, *h*. *p*.

Bei *e* befinden sich die Intervalle je des einen Accordes in unverwechselter Lage, die des andern aber in zweiter Verwechslung. — In dem, aus lauter Hauptvierklängen bestehenden Satze *f* erscheinen dieselben sämmtlich ohne Grundton und mit kleiner None, wobei je der eine Accord in zweiter, der andere in vierter Verwechslung steht. — Bei *l*, *m* und *n* wechseln unverwechselte Accorde mit ersten Verwechslungen. — Dabei liegt bei *e* bald die Terz, bald die Septime der Grundnote zuoberst, — bei *f* bald die None, bald die Quinte des Grundtones; — bei *l* bald dessen Quinte, bald dessen Terz; — bei *m* bald die Grundnote, bald deren Quinte. — Eben so symmetrisch kehrt in Fig. *n*, bei jeder Gruppe, dieselbe Lage der oberen Intervalle wieder. *e*. *f*. *l*, *m*, *n*. *e*. *f*. *l*. *m*. *n*.

§ 239.

4.) Auch dadurch wird die Symmetrie der aneinander gereihten Harmonieenfolgen erhöht, wenn dieselben sich auch in Ansehung des rhythmischen Gewichtes gleichen. Z. B. in Fig. *l* fällt immer abwechselnd die eine Harmonie auf die schwere, die andere auf die leichte Hälfte des Tactes, wobei auch dieses noch zutrifft, dass alle auf die erste Tacthälfte fallenden Accorde in Ansehung der Lage einander ähnlich sind, und eben so alle auf der zweiten Tacthälfte erscheinende. — Eben dies ist der Fall in Fig. *g*, — so wie auch bei *d*, wo überdies allemal auf die *l*. *g*. *d*.

Digitized by Google

schwere Tacthälfte ein Vierklang, auf die leichte aber
139 n. ein Dreiklang fällt. — Auch bei *n* kehrt dieselbe Gruppe
von drei Grundfolgen jedesmal auf ähnlichen Tactzeiten
m. wieder. — Bei *m* ist diese Ordnung verrückt, welches
wieder eine eigne Wirkung thut.

§ 240.

Man sieht wohl, dass solche Sequenzen sich bis ins Unendliche variiren lassen, je nachdem man entweder blos Drei- oder blos Vierklangharmonieen, oder Beiderlei, und zwar entweder blos ähnliche, oder ganz gleiche Harmonieen, bald sämmtlich in einerlei, bald abwechselnd in verschiedenen Lagen, bald auf ähnlichen, bald auf verkehrten Tactzeiten wiederkehrend, in Reihen zusammenflicht. Die verschiedenen hier möglichen Combinationen sind fast zahllos. —

Uebrigens genügt es uns hier, die Gattung kennen gelernt zu haben. Die Regeln, welche bei Bildung solcher modulatorischen Reihen zu beobachten sind, sind keine andern, als die Regeln jeder andern Modulation, und wir haben also hier über den Werth oder Unwerth dieser oder jener Sequenz, oder dieser oder jener in einer Sequenz vorkommenden Modulation, oder über sonstige dabei zu beobachtende Regeln, nichts eigens zu sagen, sondern deshalb nur auf die allgemeinen Regeln zu verweisen, welche wir theils bis jetzo kennen gelernt, theils kennen zu lernen noch im Begriffe stehen.

D.) *Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der verschiedenen Harmonieenschritte im Allgemeinen.*

§ 241.

(§ 227.) Die im § 227 aufgezählten 6888 verschiedenen Grundfolgen sind sämmtlich wesentlich von einander

Digitized by Google

verschieden; keine ist ganz Dasselbe, was die andere, jede behauptet ihren eigenen Werth oder Unwerth. Ja, noch mehr! jede erscheint, je nach Verschiedenheit der Umstände, unter welchen sie auftritt, wieder in gar verschiedenem Lichte, so, dass eine und dieselbe, unter gewissen Verhältnissen und Umständen, in gewissen Lagen, Umkehrungen, Verwechslungen, oder sonstigen Umgestaltungen des einen, oder des andern Accordes, oder beider zugleich, auf dieser, oder auf jener, schweren, oder leichten Tactzeit angebracht, und unter diesen, oder jenen Combinationen dieser, oder jener Umstände, das einemal ganz andere Wirkung thut, als das anderemal; wodurch die Zahl von 6888 wesentlich verschiedenen Fällen, vielleicht aufs Hundertfache, oder vielmehr fast ins Unendliche, vermehrt wird.

1.) So kann z. B. eine, sonst ungewöhnliche und auffallende Harmonieenfolge zuweilen schon dadurch weniger hart und auffallend erscheinen, wenn man sie in etwas langsamerem Zeitmas anbringt; weil alsdann das Gehör mehr Zeit und Muse hat, die, gleichwohl etwas fremdartige Harmonieenfolge doch zu fassen, zu verdauen, und sich gefallen zu lassen.

2.) Auch macht es oft einen grossen Unterschied, ob die nebeneinander gestellten Harmonieen beide in ihrer Urgestalt, oder ob eine derselben, oder beide, umgestaltet erscheinen, und in welcher Lage beide Accorde auftreten. Man sehe in Fig. 241 vier- 241.
mal die Grundfortschreitung $\mathfrak{S}^7 \sharp \mathfrak{a}$, und zwar überall als $C: V^7 \sharp VI$: aber beim erstenmal beide Harmonieen in unverwechselten, beim zweitenmal beide in verwechselten Lagen; beim dritten- und viertenmal erscheint

Digitized by Google

das $\mathfrak{G}^7$ in zweiter Verwechslung, mit grosser None, und ohne Grundton. — Jedermann fühlt hier, dass ein und derselbe Grundschritt in der ersten Lage weit angenehmer klingt als in der letzteren.

3.) Auch dadurch wird manche Harmonieenfolge zuweilen begünstigt, dass, ein, oder einige Intervalle der ersten Harmonie, bei der zweiten liegen
197 *i.* bleiben können, wie z. B. in Fig. 197 *i* die Töne e und c des *a*-Accordes schon im $\mathfrak{C}$-Accorde gehört wurden; wodurch die Harmonieenfolge weit sanfter und fliessender erscheint, als wenn die beiden Harmonieen in weniger nachbarlichen Lagen aufeinander
k. folgten, wie bei *k*.

Man könnte solches Vorher-Hörenlassen eines oder mehrer Töne einer auftreten sollenden Harmonie gewissermasen auch eine Vorbereitung derselben
(§ 107.) nennen. (Siehe 1. Bd. § 107.)

Von ähnlicher Art sind die Uebergänge aus *C*-dur
201 *l.* ins *h*-moll in Fig. 201 *l*, und zum Theil auch der ins
m. *H*-dur bei *m*.

4.) Wieder hängt oft Manches auch davon ab, ob die eine, oder die andere von zwei aufeinanderfolgenden Harmonieen auf schwere, oder auf leichte
(§ 114.) Zeit fällt. So haben wir bereits im 1ten B. § 114 bemerkt, dass der Schritt von einem Dreiklang, oder auch von einem Vierklange, zu einem Nebenvierklang, am füglichsten auf schwerer Zeit geschieht, der entgegengesetzte aber auf leichter, so dass allemal der Nebenvierklang auf die schwere Zeit zu stehen kommt.

5.) Auch das Piano oder Forte kann Einfluss haben; indem die Kraft- und Entschiedenheit, mit welcher eine, sonst an sich selber nicht leicht ein-

Digitized by Google

gehende Harmonieenfolge auftritt, sie dem Gehöre gleichsam aufdringt, indess es dieselbe, träte sie mit weniger Anspruch und Entschiedenheit auf, zurückstossen würde. Eben darum ist denn auch auf der mächtigen Orgel, oder im vollen Vocal- oder Instrumentalchore, so Manches anwendbar, was, in minder imposantem Ton ausgesprochen, keinen Eingang finden würde.

6.) Oft kann eine Harmonieenfolge, welche sonst dem Gehör anstössig wäre, auch schon dadurch in einem milderen Licht erscheinen, dass sie in eine harmonische Reihe eingeflochten aufgeführt wird. Z. B. die Harmonieenfolgen °VII ♯ III, oder IV ♯ °VII sind an und für sich dem Gehöre wohl etwas auffallend; aber weit weniger sind sie es in einer Reihe wie Fig. 142*l*; denn hier ist man, durch mehre nacheinander folgende Quartenschritte der Grundharmonie, nun schon einmal im Gange, Fortschreitungen dieser Art zu vernehmen, und nimmt darum in deren Reihe auch die Quartenfolgen IV ♯ °VII, und °VII ♯ III, mit hin. — Vergl. auch Fig. 243*i* und *k*. 142*l*. 243*i*, *k*.

7.) Zwei Harmonieen, welche, stünden sie im Verlauf eines musikalischen Perioden hart nebeneinander, mit Recht eine harte und grelle Harmonieenfolge heissen würden, stechen alsdann weniger gegeneinander ab, wenn die Eine den Schluss eines Perioden macht, die Andere den Anfang des folgenden; — wie natürlich: denn dadurch stehen sie schon nicht mehr so hart neben und an einander.

Insbesondere ist dies ganz vorzüglich der Fall nach sogenannten Quintabsätzen, d. h. Ruhepuncten oder Einschnitten auf der Harmonie V. In Fig. 244 er- 244.

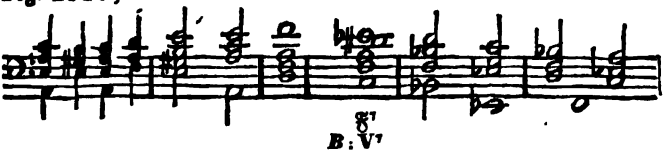
Digitized by Google

scheint, nach einem Ruhepunct auf *f*: V, oder *F*: V, zwar überraschend, aber hinreissend schön, die Harmonie *As*: I. — Eben so tritt, (um noch ein recht
245 *i.* bekanntes Beispiel anzuführen) in Fig. 245 *i* nach der Harmonie *F*: V, womit ein Periode endet, beim Anfange des folgenden ohne Weiteres *As*: I auf. — (Noch weit milder würde diese letztere Harmonieenfolge erscheinen, wäre dabei etwa auf das vorstehend bei Nr. 3 des gegenwärtigen § Gesagte Rücksicht genom-
k. men; etwa wie bei 245 *k.*)

Auch in dem schon mehrmal besprochenen Beispiele
197 *i.* 197 *i* wird das Aufeinanderfolgen, sonst sehr heterogener Harmonieen und Tonarten, auch durch den dazwischen liegenden Quintabsatz gemildert.

8.) Ein anderes, wirkungsvolles Mittel, manche, sonst grelle Harmonieenfolge, und namentlich vorzüglich **ausweichende**, zu mildern und zu sänftigen, ist die **Mehrdeutigkeit**. Das Gehör lässt nämlich manchen Harmonieenschritt, welchen es sonst auffallend gefunden haben würde, sich dann weit eher gefallen, wenn der, der Ausweichung unmittelbar vorhergehende Accord das Gehör in Ungewissheit über die
(§ 223.) Tonart gelassen hatte. (§ 223.)

(§ 219.) Als Beispiel kann der schon im § 219 erwähnte dienen.
204 *o.* Fig. 204 *o.*)

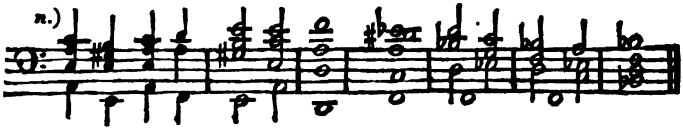


(§ 219.) Hier (§ 219) ist das Gehör, beim Accorde [c f a dis oder es], wirklich zweifelhaft, in welcher Tonart es sich befinde; und wenn darauf die Harmonie 𝔅 erscheint, so nimmt es dieselbe willig als Tonica auf, ungeachtet *B*-dur

Digitized by Google

mit der bisherigen Tonart *a*-moll nur sehr weither verwandt ist. Man könnte sagen: das Gehör, welches den Stützpunct einer bestimmten Centralität einen Augenblick entbehrte und sich dadurch gleichsam in der Irre fühlte, nimmt darum jede sich ihm darbietende Tonart um desto williger auf, ordentlich froh, sich nur irgendwo wieder zu Hause zu wissen, — indess im Gegentheil dieselbe Ausweichung aus *a*-moll ins B-dur in nachstehendem Falle (Vergl. § 208.) (§ 208.)

n.) 204 n.



weit mehr befremde, weil ihm hier der dem B-Dreiklang unmittelbar vorangehende Accord **nicht**, wie der bei *o* wirklich mehrdeutig, sondern, dem Zusammenhang und seiner Lage und Gestaltung nach, ziemlich unzweideutig, als nicht ins *B*-dur, sondern bestimmt als ins *a*-moll gehörig, erscheint. o.

Im vorhin angeführten Beispiele gieng der Ausweichung ein Accord vorher, welcher das Gehör über die Tonart zweifelhaft gelassen hatte. Man kann aber eine sonst herbe Ausweichung auch schon dadurch mildern, dass man ihr einen Accord vorangehen lässt, welcher, wenn auch nicht **wirklich** mehrdeutig, doch an und für sich selbst betrachtet auch in derjenigen Tonart, wohin die Ausweichung geschehen soll, vorfindlich wäre. Z. B. in Fig. 246*i* erscheint der vierte Accord entschieden als d: V^7, und das Gehör ist nichts weniger als zweifelhaft über die Tonart; allein dieser Zusammenklang wäre, an und für sich selber betrachtet, doch auch in *h*-moll zu finden, als [G *e* ais cis]; und wenn nun, nach diesem den Tonarten *h*-moll 246 *i*.

Digitized by Google

und *d*-moll gemeinschaftlichen Accorde, die Harmonie Fis⁷ auftritt und eine Ausweichung in die von *d*-moll sehr entfernte Tonart *h*-moll bewirkt, so fällt diese Harmoniefolge doch hier lange nicht so grell auf, als wenn dem Fis⁷ eine andere in *h*-moll gar nicht
246 *k*. vorfindliche Harmonie vorhergegangen wäre, wie bei *k*.
247 *i*. Eben so wird in Fig. 247 *i* der Uebergang aus *a*-moll durch *d*-moll in das sehr entfernte *as*-moll, dadurch begünstigt, dass der dem sehr entfernten *as*-moll unmittelbar vorangehende A⁷-Accord [g b cis̄ ē], doch, als [g b des̄ fes̄], auch in *as*-moll als Es⁷ zu finden wäre. —
k. Von derselben Art ist der Fall bei *k*, wo aus *g*-moll,
l. durch *c*-moll, in *ges*-moll gegangen wird, auch *l*.

248. So wird auch in Fig. 248 aus *G*-dur zuerst ins *a*-moll, und von da weiter ins *fis*-moll und *Fis*-dur ausgewichen. (Ich sage: zuerst aus *G* ins *a*; das cis̄ im zweiten Tact erscheint nämlich dem Gehör in der ersten Hälfte des Tactes weit eher für f̄, die Grundharmonie also eher E⁷ mit kleiner None, und der Accord, welcher eigentlich als [d gis h f̄] geschrieben sein sollte, ist nur der nachfolgenden Cis⁷-Harmonie zu Liebe schon vorläufig als [d gis h cis̄] geschrieben. (§ 224.) Die Ausweichung aus *G*-dur und *a*-moll ins *fis*-moll und *Fis*-dur ist nun eine sehr entfernte, und würde wohl hart auffallen, wäre nicht der vorhergehende Accord [d gis h cis̄ oder f̄] in der Art mehrdeutig und den Tonarten *a*-moll und *fis*-moll gemein, dass er, an und für sich selber betrachtet, doch auch in *fis*-moll, (als V⁷ mit kleiner None) zu finden wäre. — Ja, wenn man in Anschlag bringen will, dass der fragliche Accord dem Gehöre wohl auch als G erscheinen könnte, so kann man ihn auch als **wirklich mehrdeutig** ansehen, und diese Ausweichung
(§ 224.)

Digitized by Google

also der in der vorstehend besprochenen Fig. 204 *o* gleich stellen. 204*o*.

Von ähnlicher Art ist der berühmte und so oft nachgebetete Uebergang aus *B*-dur, oder eigentlich aus *Es*-dur, oder durch *Es*-dur, ins *D*-dur, in Fig. 249. Das Gehör vernimmt nämlich hier den Accord [B d̄ f̄ ḡis d̄ f̄] im dritten Tacte eigentlich als [B d̄ f̄ ās d̄ f̄], mithin als *Es*: V⁷ (§ 194) wenigstens beim erstmaligen Anhören, — (denn dass Mozart den Ton ḡis oder ās der bevorstehenden Ausweichung zu Liebe schon vorläufig als ḡis geschrieben hat (§ 224 am Ende), bemerkt das Gehör begreiflich nicht). Der dem neuen *D*: I vorhergehende Accord ist also, dem Zusammenhange nach, nicht wirklich mehrdeutig, sondern nur ein gemeinschaftlicher Accord. Dennoch klingt die, wenn auch entfernte, Ausweichung nicht hart, und zwar unter Andern hauptsächlich darum, weil der dem neuen *D*: I vorangehende Zusammenklang [B d̄ f̄ ās d̄ f̄] doch als [B d̄ f̄ ḡis d̄ f̄] auch in *d*-moll, ja selbst auch in *D*-dur (§ 94), vorfindlich wäre. (§ 194.) (§ 224.) (§ 94.)

Auch Fig. 250 ist von ähnlicher Art. Nach einem Satz in *D*-dur, fängt unmittelbar ein neuer mit *F*: I an; dabei ist aber die einzeln dazwischen erklingende Note c̄ bemerkenswerth. Man weiss in der That nicht so recht, was man mit diesem c̄ anfangen, wofür es halten soll? Am einfachsten liesse es sich etwa als Quinte der Harmonie *D*: V erklären, oder etwa als durchgehende Note. — Allein nächstdem hat dies c̄ doch auch noch eine andere, hier nicht wirkungslose Beziehung: es könnte nämlich doch auch Terz der Harmonie *F*: V⁷ sein; und in dieser Hinsicht trägt es, (zumal nach öfterem Anhören der Stelle,) nicht wenig dazu bei, den Uebergang ins *F* eingänglicher zu 250.

Digitized by Google

machen; wie man leicht fühlen wird, wenn man das $\bar{c}$ auslässt, oder statt dessen etwa wiederholt den Ton J anschlägt, und dann gleich *F*-dur ergreift.

251. Auch Fig. 251 giebt ein interessantes Beispiel solcher Wirkung der Mehrdeutigkeit. Hier wird die, in den beiden ersten Tacten in *c*-moll ausgesprochene Phrase, in den zwei folgenden Tacten gradezu in *d*-moll wiederholt. Das Gehör nimmt hier den mit dem 3ten Tact eintretenden neuen Anfang einer, der vorhergehenden ähnlichen Phrase, ohne Zweifel sogleich für einen neuen Anfang in *d*-moll, und dies Aufeinanderfolgen zweier Sätze aus so wenig verwandten Tonarten würde ziemlich hart auffallen, wenn nicht die Mehrdeutigkeit der zweiten Hälfte des 2ten Tactes die Härte milderte. Hier erscheint nämlich der in den Singstimmen liegende Ton gis dem ins *c*-moll gestimmten Gehöre zwar zunächst als as, und sohin als None der eben zu Grunde liegenden $\mathfrak{S}^7$-Harmonie; er könnte aber auch ganz füglich als Durchgangton gis zum a der folgenden Harmonie gelten, (wofür man ihn, nach mehrmal wiederholtem Anhören, am Ende auch wirklich vernehmen wird.) Diese Mehrdeutigkeit verschmilzt und mildert die Härte des Ueberganges bedeutend, wozu überdies noch kommt, dass *d*-moll die Haupttonart des ganzen Stückes ist, in welche das Gehör sich ohnedies schon williger wieder einstimmen lässt; und endlich könnte man sogar noch mit in Anschlag bringen, dass die Zusammenklänge [gis $\bar{\text{f}}$ $\bar{\text{d}}$] und [gis $\bar{\text{d}}$ $\bar{\text{h}}$] eine Harmonie darstellen, welche an sich selber zwischen $\mathfrak{S}^7$ und $\mathfrak{E}^7$ mehrdeutig ist, und als $\mathfrak{E}^7$ betrachtet, als Wechseldominantharmonie gewissermasen schon auf *d*-moll hindeutet, wonach dann, wenn man, seit der Pause des Basses, die Singstimmen

Digitized by Google

als Bass ansieht, die Sache gleichsam das Ansehen gewinnt, wie bei *k*. 251 *k*.

Aehnliches wird man in den Fig. 252 u. 253 erkennen. 252, 253.

Auf ähnliche Art wird auf Taf. 19, T. 24—26 der Uebergang aus *es*-moll ins weit entfernte *c*-moll durch die, diesen beiden Tonarten gemeinschaftliche, verminderte Dreiklangharmonie vermittelt. Man versuche dagegen, diese Ausweichung, ohne dies Linderungsmittel, unmittelbar durch den unzweideutigen ⑤⁷-Vierklang zu bewirken, wie bei *l*, so wird man finden, dass die ganze, dort verdeckt gewesene Härte, hier wieder fühlbar wird. 235. 235 *l*.

Auf eben solche Weise ist auch, in dem, schon (§ 241, Nr. 3) besprochenen Beispiele Fig. 201 *l*, die Ausweichung aus *C*-dur ins *h*-moll, nebst dem dort Erwähnten, zugleich auch durch den Accord [g h d̄ f̄] begünstigt, welcher, als [g h d̄ c̄is], doch auch in *h*-moll vorfindlich wäre; — und gewissermaasen selbst der ins *H*-dur bei *m*. (§ 241.) 201 *l*. *m*.

Vergl. auch die schon mehrmal (§ 91, § 189 Anm., § 194, § 208,) erwähnte Fig. 132. (§ 91, § 189, Anm., § 194, 208.) 132.

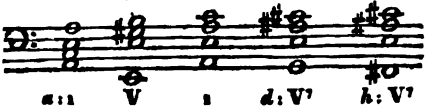
g: I c: V⁷ *h*: I V⁷ I

Eben so wird in Fig. 203 der Harmonieenschritt aus *C*-dur in das entfernte *h*-moll dadurch sehr begünstigt, dass dem ♭-Accorde der auch in *h*-moll vorfindliche e-Accord vorhergeht. — Uebrigens liesse sich vielleicht auch sogar behaupten, dass in diesem Beispiele selbst die Harmonie e dem Gehöre wirklich schon nicht ganz unzweideutig als III von *C*-dur erschiene: denn da schon an sich selbst die Harmonie III dem Gehöre nicht sehr geläufig, ja, man kann sagen, etwas Ungewöhnliches ist, (§. 147, Nr. 3) es daher schon überhaupt nicht besonders geneigt ist, eine Harmonie für III zu nehmen, so wird es, wenn 203. (§ 147.)

Digitized by Google

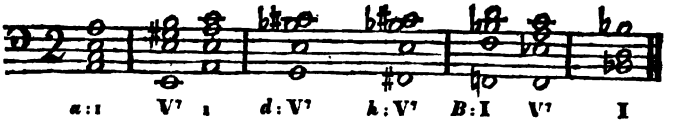
hier die e-Harmonie in der zweiten Hälfte des zweiten Tactes abermal anschlägt, schon zu zweifeln anfangen, ob es dieses e nicht etwa für etwas Anderes als für *C*: III nehmen solle.

224 *i*. Von ähnlicher Art ist die Ausweichung Fig. 224 *i*



aus *a*-moll durch *d*-moll ins *h*-moll, — so wie auch die

k. bei *k*,



wo Harmonieen aus *h*-moll und *B*-dur unmittelbar auf-

218. einander folgen; — so auch in Fig. 218 die Folge *Es*: V7 *d*: I, — u. a. m.

9.) Ferner kann man sagen, dass diejenigen Ausweichungen, welche durch die Sextquartenlage des

(§ 207.) neuen tonischen Accordes bewirkt werden (§ 207, bei *1) meist gelinde sind, so dass man auf diese Weise nicht nur in sehr entfernte Tonarten gelangen kann, sondern es ist diese Ausweichungsform auch meistens mit besonderer Anmuth verbunden.

249. So wird z. B. in der vorhin angeführten Fig. 249 der Uebergang aus *B*-dur oder *Es*-dur ins *D*-dur, nebst der Mehrdeutigkeit der vorhergehenden Harmonie, zugleich durch die Quartsextenlage des D-Accordes begünstigt.

253. Auch in Fig. 253, wo, nach *f*: V7 oder *As*: V7, ein neuer Satz mit *Des*: I anfängt, entspringt die ungemeine Anmuth des Ueberganges aus dem Vereine mehrer günstiger Umstände: der Quartsextenlage der

Digitized by Google

neuen tonischen Harmonie (§ 207), dem vorhergehenden Ruhepuncte (vorstehend Nr. 7), und aus der Mehrdeutigkeit des Accordes [g des c̄ ƀ]. (§ 207.)

Auch in Fig. 251 *i* trägt der Eintritt der Hörner mit [A a] dazu bei, das Gehör halbweg zu täuschen, als fange die neue Phrase in *d*-moll wirklich in Quartsextenlage an, wie bei *k*. 251 *i*. *k*.

Man wird Ebendieses an den meisten der auf Taf. 12, Fig. 200 u. 201 aufgeführten Ausweichungen dieser Gattung finden; wobei jedoch nicht zu übersehen ist, dass bei vielen derselben auch wieder eine Mehrdeutigkeit des vorhergehenden Accordes und andere begünstigende Umstände mitwirken, wie zum Theil bereits vorstehend erwähnt wurde. 200, 201.

Besonders geläufig sind dem Gehör in dieser Hinsicht auch Phrasen der Art wie Fig. 253½ *i* bis *p*, wo der entscheidende tonische Quartsextenaccord nach einem Accorde folgt, welcher als dessen Wechseldominantaccord angesehen werden kann. — Von ähnlicher Art sind die Ausweichungen in den Figuren 249, 251, 252*k*, 253, u. a. m. 253½ *i*-*p*. 249, 251, 252*k*, 253.

Noch eine Menge anderer Umstände aller Art, welche zum Theil hier noch gar nicht erklärt werden können, auf die wir aber in vorkommenden Fällen aufmerksam machen werden, können beitragen, die Härte, welche einer Harmonieenfolge sonst ankleben würde, sehr zu mildern, wo nicht ganz verschwinden zu machen. Unter diese Umstände gehört unter andern auch ein recht natürlicher Fluss der Stimmen; — so wie auch selbst einzelne eingeflochtene durchgehende Noten, Vorhalte, oder eingeschobene durchgehende oder Scheinaccorde, oft beitragen, manche sonst herbe Harmonieenfolge sehr merklich linder und eingehender zu machen.

Digitized by Google

§ 242.

Man wird, die Sache aus dem gegenwärtigen Standpuncte betrachtend, auch leicht bemessen, dass es unmöglich ist, die Würdigung der verschiedenen möglichen Harmonieenfolgen und all ihrer möglichen Combinationen, durch wenige allgemeine Maximen zu erschöpfen, und die Frage: „Welche Harmonieen kann „man aufeinander folgen lassen? Welche Harmo„nieenfolgen sind gut, welche verwerflich?“ mit kurzer Antwort abzufertigen. Keine Classe von Harmonieenfolgen lässt sich im Ganzen gut, oder im Ganzen nicht gut nennen, keine sich über Bausch und Bogen taxiren; und wer hier mit allgemeinen Machtsprüchen durchkommen wollte, würde nothwendig sich, oder andere täuschen, weil solche allgemeine Maximen, auf so vielfältig und so wesentlich verschiedene Fälle nicht passen würden. Nein! wer die obige Frage erschöpfen, und bestimmen wollte, in wiefern jede Harmonieenfolge gut, oder nicht gut, fliessend, angenehm, auffallend, grell, oder gar verwerflich sei, dem bliebe nichts übrig, als, alle 6888 Fälle einzeln zu durchgehen, und jeden eigens, und unter jeder möglichen Combination, und unter allen dabei eintreten könnenden Umständen, zu prüfen und zu würdigen. — Ein ungeheures Stück Arbeit, welches zu erschöpfen, Folianten kaum hinreichen würden, die, wollte sie Einer schreiben, am Ende natürlich Niemand würde lesen mögen.

Bei solcher Alternative, entweder allgemein absprechende Urtheile über den Werth ganzer Classen von Harmonieenfolgen als allgemeingiltig aufzustellen, welche höchstens einseitig wahr, und folglich wenigstens zur anderen Hälfte falsch sein würden, — oder aber in eine unabsehbare Vereinzelung zu versinken, — und um uns gleich fern von täuschender Allgemeinheit, wie von ermüdender Vereinzelung, zu halten, — um weder etwas Unganzes für ganz, noch eine langweilige ausführliche Kritik jedes Einzelnen zu geben, wollen wir einen Mittelweg dadurch zu treffen suchen, dass wir zwar das ganze Feld begehen, jedoch ohne grade jeden Fussbreit Landes ausführlich zu durchforschen, sondern von dem Vielen, was über die verschiedenen

Digitized by Google

Fälle dieser Classe zu sagen wäre, nur dasjenige anführen, was am erheblichsten scheint, ohne aber dies Einzelne für eine erschöpfende Theorie der Harmonieenfolgen auszugeben, das Uebrige aber dem richtigen Gefühl eines jeden selbst überlassen, welches denn hierin glücklicher Weise auch ohne Theorie, ja, wie die bisherige Erfahrung gezeigt hat, selbst den unwahren Theorieen zu Trotz, in der Anwendung ziemlich sicher leitet.

Uebrigens mag es Manchem in der Folge einmal eine interessante Beschäftigung sein, für sich selber die verschiedenen Harmonieenfolgen, nach den unten gemachten Eintheilungen, vollständiger zu durchgehen, und zu versuchen, ob und auf welche Art, nach dieser oder jener Harmonie, diese oder jene angeschlagen werden könne, u. s. w. Man wird dadurch zuweilen unerwartet auf neue, oft sehr wirkungvolle Harmoniewendungen geleitet werden, auf die man sonst nie gerathen sein würde. (Freilich aber werden Anfänger derartige Forschungen noch nicht mit vollständigem Erfolge anstellen können, so lang sie nicht auch mit den Gesetzen der Stimmenführung vertraut sind.)

Aus dem von § 241 bis hierher aufgestellten Gesichtspuncte betrachtet, wüssten wir also auch nicht eine einzige Harmonieenfolge unbedingt zu verbieten. (§ 241.) Es ist wahr; und wir werden es bei unserer vorhabenden Begehung des Feldes schon finden, dass manche Folgen eine ganz wunderliche, oft selbst hart auffallende Wirkung thuen; allein nicht nur können solche Folgen, durch Umstände der im § 241 erwähnten Art, zuweilen sehr, ja oft gänzlich, technisch gelindert werden, sondern auch ästhetisch betrachtet, kann ja in der Kunst auch das Fremde und Befremdende, das gewissermasen Herbe, ja selbst das Barokke, am rechten Ort angebracht, zweckmässig und von trefflicher Wirkung sein. (§ 241.)

Anmerkung.

Auch die Lehre von den verschiedenen Harmonieenfolgen und ihrem Werth und Unwerthe findet sich in unsern Lehrbüchern in einem gar kümmerlichen, man dürfte sagen, erbärmlichen Zustande.

Digitized by Google

Die meisten Schriftsteller machen es kurz, und übergehen sie eben gänzlich.

Andere wenige, welche sie berühren, thun es auf eine so oberflächliche Weise, dass es besser wäre, sie lieber ganz zu übergehen. Sie meinen nämlich, die Sache damit abzuthun, dass sie, auf einer, oder einigen Blattseiten, einige wenige Regeln zum Besten geben: „in welchen Intervallen die Grundharmonie, oder, wie sie es nennen, der Grundbass (?) sich bewegen dürfe", d. h. ob Secundenschritte, ob Terzenfortschreitungen, u. s. w., der Grundharmonie erlaubt, oder unerlaubt seien, u. dgl.

So lehrt z. B Rousseau, im *Diction. de mus. Art. Basse-fondamentale*, es seien dreierlei Fortschreitungen des sogenannten Grundbasses möglich, und nur diese drei; nämlich: „*1. Monter ou descendre de Tierce ou de Sixte, 2. De Quarte ou „de Quinte. 3. Monter diatoniquement au moyen de la Dissonnance qui forme la liaison,*" (Das versteh ich nicht!) „*ou par*
(§ 107, Anm.) „*licence* (S. 1. Bd. Anm. zu § 107) „*sur* (?) *un Accord parfait. „Quant à la descente diatonique, c'est une marche absolument „interdite à la Basse-fondamentale, ou tout au plus tolérée dans „le cas de deux Accords parfaits consécutifs, séparés par un „repos exprimé ou sous-entendu:*" (Auch wieder eine Ellipse!) „*cette règle n'a point d'autre exception, et c'est pour n'avoir pas „démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau „a fait descendre diatoniquement la Basse-fondamentale sous des „Accords de Septième, ce qui ne se peut en bonne Harmonie.*"

Hier also ein Codex Alles dessen, was die Modulation darf, oder nicht darf, in wenigen Zeilen ausgesprochen!

Wer sieht aber nicht, wie wenig auf solchem Wege allgemeingiltige Entscheidungen möglich sind? — Wie viele ganz verschiedene Fragen liegen z. B. nur in der Einen: ob Secundenfortschreitungen der Grundharmonie gut, oder nicht gut, erlaubt, oder verboten heissen sollen? Ob z. B. nach einem Accorde, dessen Grundton die Note c ist, ein anderer folgen könne, dessen Grundnote eine grosse oder kleine Secunde höher ist als c? —

Wenn man es nämlich ausrechnen will, wie viele wesentlich verschiedene grosse oder kleine Secundenschritte, von jeder der 14 eigenthümlichen Harmonieen einer harten, oder den 10 Harmonieen einer Molltonart, zu einem harten, weichen oder verminderten Dreiklang, oder Haupt-, oder Nebenvierklang dieser oder jener Tonart, geschehen können, so findet man, dass nicht mehr und nicht weniger, als 1152 Secundenschritte möglich sind, deren jeder etwas ganz Anderes, jeder eine ganz andere Grundfolge ist: und zwar 576 kleine, und eben so viele grosse Secundenschritte. Denn es kann, um zuerst die denkbaren

I.) Kleinen Secundenschritte der Grundharmonie zu berechnen,

A.) In harter Tonart folgen

1.) nach einer Dreiklangharmonie, und zwar

a.) nach der der ersten Stufe,

Digitized by Google

a.) eine andere Dreiklangharmonie, und zwar, z. B. in *C*-dur, entweder
aa.) eine grosse: also in *C*-dur nach G der Des-Dreiklang. Nun kann aber Des bald *Des*: I, bald *Ges*: V, bald *As*: IV sein, bald ges: V, bald *f*: VI (Tabelle *a.*) des Sitzes der Harmonieen); — sind also fünf verschiedene kleine Secundenschritte 5
bb.) oder es folgt nach *C*: I die kleine Dreiklangharmonie der nächsten Stufe, also des. Auch diese Harmonie ist bald *Ces*: II, bald *Bes*: III, *Fes*: VI, *as*: IV, oder *des*: I, (Tabelle *b.*); — sind also wieder fünf andere kleine Secundenschritte . 5
cc.) oder es folgt eine verminderte Dreiklangharmonie, also Hdes, welche Harmonie dreierlei Sinn hat (Tabelle *c.*); sind wieder drei verschiedene kleine Secundenschritte, 3
zusammen bis jetzt . . . 13

b.) Auf gleiche Weise findet man, dass nach der Dreiklangharmonie der ersten Durstufe vier verschiedene Vierklänge folgen können; nämlich z. B. in G-dur
aa.) der Hauptvierklang Des7, in zweierlei Beziehung. (Tab. *d.*) . 2
bb.) der weiche in vierfacher. (Tab. *e.*) 4
cc.) der mit kleiner Quinte in zweifacher. (Tab. *f.*) 2
dd.) der grosse in dreifacher (Tab. *g.*) 3
sind wieder 11
zusammen bis jetzt . . . 24

b.) Eben so ergeben sich nach der Dreiklangharmonie der zweiten Durstufe eben so viele verschiedene kleine Secundenschritte 24
c.) Eben so nach der der dritten . . . 24
d.) - - - - - - vierten . . . 24
e.) - - - - - - fünften . . . 24
f.) - - - - - - sechsten . . . 24
g.) - - - - - - siebenten. . . 24
Zusammen bis hierher 168

2.) Auf ähnlichem Wege findet man, nach jeder der sieben Vierklangharmonieen der harten Tonart, eben so viele verschiedene kleine Secundenschritte 168
(Zu übertragen 336

Digitized by Google

(Uebertragen 336

B.) In weicher Tonart kann eben so folgen

1.) nach einer Dreiklangharmonie, und zwar

a.) nach der der ersten Stufe,

α.) eine andere Dreiklangharmonie, und zwar, z. B. in *a*-moll, entweder

aa.) eine grosse, wie oben in fünffacher Bedeutung 5

bb.) oder eine kleine desgleichen, . 5

cc.) oder eine verminderte, in dreifacher 3

bis hierher* 13

β.) vierlei Vierklänge, zusammen in eilffacher Bedeutung (wie oben) . 11

zusammen 24

b.) Nach der Dreiklangharmonie der zweiten Mollstufe eben so 24

c.) Nach der der vierten 24

d.) - - - fünften 24

e.) - - - sechsten 24

f.) - - - siebenten 24

zusammen . . . . . — 144

2.) Eben so findet man, nach jedem der vier Vierklänge der Molltonart, 96 kleine Secundenschritte 96

zusammen 576

II.) Auf ganz ähnlichem Weg ergeben sich eben so viele grosse Secundenschritte 576

Im Ganzen also, wie gesagt, ... 1152

Sage eilfhundert und zwei und fünfzig verschiedene Secundenschritte; — (und eben so viele Untersecundenschritte, welche jene Herren ja gleichfalls mit in ihrem Verbote von Secundenschritte mitbegreifen; — zusammen also eigentlich 2304 Secundenschritte —) der vielfältigen Combinationen von Umständen
(§ 241.) (§ 241 bis hierher) noch nicht einmal zu gedenken, durch welche der Werth oder Unwerth jeder derartigen Fortschreitung so entscheidend erhöht oder gemindert werden kann. —

Und nun frag ich, wie ist es möglich, über den Werth oder Unwerth einer ganzen Classe so wesentlich verschiedener Grundfolgen, mit einer Sentenz abzusprechen?!

Dessen ungeachtet ist aber unsern Schriftstellern, wie wir gesehen, ein solches Absprechen eine Kleinigkeit. — Da ist aber auch freilich sehr begreiflich, dass auf diesem Wege die gröbsten und handgreiflichsten Unrichtigkeiten zu Tage gefördert werden.

Digitized by Google

Wir wollen deren, nur beispielweis, einige erwähnen; und da wir vorhin eben von

Secundenfortschreitungen sprachen, so fangen wir gleich bei diesen an.

Solche sind, in unseren probatsten Tonlehren, wie oben erwähnt, sämmtlich kurzweg verboten. — Es sei mir erlaubt zu fragen: haben jene Herren, als sie alle möglichen Secundenschritte mit Einem Federzuge verboten, alle 1152 und resp. 2304 möglichen Secundenfortschreitungen der Grundharmonie geprüft, — unter allen möglichen Umständen und Combinationen von Umständen etc. etc. geprüft?? — oder haben sie ihr Verbot ohne solche Prüfung, höchst frevently lich in den Tag hinein ausgesprochen? — oder wissen sie vielleicht einen Grundsatz anzuführen, aus welchem die musicalische Unmöglichkeit solcher Fortschreitungen *a priori* folgte?? — lauter Fragen, deren Beantwortung sich, durch den ersten Blick auf die, im ersten besten Musikstücke hundertfältig vorkommenden Secundenfortschreitungen ergiebt.

Es sei mir erlaubt, einige jener Verbote an den Prüfstein der Erfahrung und des gesunden Gehöres zu halten.

Secundenfortschreitungen sind, nach dem angeführten Rousseau, wie wir gesehen, sammt und sonders mit Einemmale verbannt! — Mit ihm einverstanden demonstrirt auch Rameau, (bei d'Alembert, §36 u. 37) aus den gelehrtesten Gründen, es könne nach einer Dreiklangharmonie unmöglich wieder ein Dreiklang auf der nächstbenachbarten Tonstufe folgen: z. B. C=b; — am wenigsten dann, wenn beide Dreiklänge gross seien. Z. B. C=D.

Fehlerhaft und schlecht wären diesemnach alle in den bisherigen Beispielen ersichtliche Fortschreitungen, — (und mit nicht geringem Schrecken bemerke ich hier, leider zu spät! wie sträflich auch ich gegen den Rameau und den Rousseau verstossen, als ich das erste Allegro meines *Te Deum laudamus* mit einer ganzen Reihe von Harmonieenschritten des Gelichters I=II, und V=VI angefangen: —! Fig 254.) 254.

Marpurg wagt es zwar, in seiner Anmerkung (10) zu Rameau's System, solche Secundenfortschreitungen in Schutz zu nehmen. Allein worauf gründet sich seine Schutzrede? Allerdings, sagt er, ist die Secundenfortschreitung Fig. 255 *i* dem Grundbasse nicht natürlich; allein die Kunst kommt eben der Natur zu Hilfe. Die Fortschreitung wäre natürlich, wenn sie wäre wie bei *k*, d. h. wenn ein G-Accord zwischen dem G- und dem D-Accorde stünde: — Nun! bei *i* ist der G-Accord eben nur — ausgelassen. — „Eine Secundenfortschreitung im „Grundbasse ist also eine elliptische Fortschreitung." 255 *i*. *k*. *i*

Was ist aber das für eine Rechtfertigung! Nach solcher Ellipse oder Auslassung folgen ja nun doch wieder C und D unmittelbar aufeinander! — Sind nicht solche Erklärungsarten wieder würdige Gegenstücke zur schon früher (1. Bd. Anm. z. §107) belobten elliptischen Auflösung? und überhaupt immer wieder der Zirkel: die Fortschreitung wäre recht, wenn sie anders wäre; sie ist also recht wie sie ist, denn mann darf sich nur vorstellen, sie sei anders. — (§ 107.)

Digitized by Google

Auch Kirnberger erklärt sich im Allgemeinen sehr gegen die Secundenschritte, und erlaubt, (in seinen Grunds. z. Geb. d. Harm. § 22, S. 51 ff. und in der Nacherinnerung,) eigentlich keinen anderen, als nur diesen: I = °II⁷. In seiner Kunst des reinen Satzes, (II. Theil, 1. Abschn. 1. Abth. S. 14) gestattet er aber wieder überhaupt die Secundenfortschreitung 1.) von einem harten Dreiklange zu einem weichen, z. B. G=b, oder G=a, — 2.) von einem weichen zu einem verminderten, z. B. a=°h, — 3.) in der Molltonart die Folge V=VI, und ausnahmweis auch wohl noch in Moll IV=V; (also nicht auch in Dur: IV=V.)

Ich sehe zwar mit Vergnügen, dass durch diese Lehrsätze Kirnberger mich von meiner Sünde gegen den Rameau und Rousseau wieder entbindet; allein auch nach solchen, liberaleren Grundsätzen, bleibt doch wieder eine grosse Menge von Secundenfortschreitungen nach dem Kirnberger verboten, die es dem Gehöre nach nicht sind, die täglich vorkommen, und den besten Tonsetzern und Zuhörern für tadelfrei gelten.

Verboten bliebe nämlich noch immer z. B. selbst die ganz alltägliche Folge in *C*-dur: F=G.

Zwar will Kirnberger ganz und gar nicht behaupten, es klinge übel, wenn in einem Satz aus *C*-dur die Harmonieen F=G unmittelbar aufeinander folgen; allein eine solche Harmonieenfolge F=G ist (so lehrt er, § 22 seiner wahren Grundsätze, S. 52) dann nicht so zu verstehen, wie sie da steht, nicht als F=G, sondern so, als hiesse sie folgendermasen: F=b⁷=G, und der Mittelaccord b⁷ — sei eben nur wieder — ausgelassen... (Wieder eine Ellipse!) —

Auch die ebenfalls allgemein übliche Folge V⁷=IV, z. B. G⁷=a, bliebe, nach dem Kirnberger, zwar als Secundenfortschreitung verboten; allein unter ähnlicher Firma einer Elliptischen Harmonieenfolge wird sie hernach wieder erlaubt. Der Accord [G H d f] sagt K., (K. d. r. S. I. T. S. 62) ist nämlich in solchen Fällen nicht als G⁷, sondern eigentlich so zu verstehen, als wäre es der Accord [E G H d f], und folglich e⁷ mit der None f. Der Grundton E ist nur wieder — ausgelassen. (Warum erlaubt K. in Moll die Folge E⁷=F, warum erklärt er da nicht auch den E⁷-Accord als [C E Gis H d]? — oder, wenn er E⁷=F ohne Ellipse erlaubt, warum nicht eben so auch G⁷=a?)

Eben so erklärt er (§ 22 s. wahren Grunds. S. 51) die Folge
256. G=D, Fig. 256, für eine elliptische, indem der zweite Accord nicht G, sondern a⁷ mit ausgelassener Grundnote sei. —

Beinah noch kläglicher ist es zu sehen, wie er sich dreht und windet, um ganze Reihen von Secundenfortschreitungen, welche fehlerhaft zu nennen, ihm doch sein gutes Ohr verbot, für etwas Anderes als Secundenfortschreitungen zu erklären, auf dass doch nur das Verbot der Secundenfortschreitungen bei Ehren bleibe. Die Ellipsis, welche ihm bei den vorerwähnten Fällen so schöne Dienste geleistet, scheint ihm hier nicht genügend; er erfindet daher wieder zwei andere Erklärungsarten. Die Fortschreitungen der Grundharmonie in einer Reihe

Digitized by Google

wie Fig. 257*i* (sagt er, in d. w. Grunds. § 20, S. 43 u. ff.,) sind keineswegs Secundenschritte, sondern die Accordenfolge ist so zu verstehen, als wäre sie wie bei *k*; nur tritt bei *i* im zweiten Tact, in der Oberstimme, die Note ♩, statt wie bei *k* auf dem zweiten Tacttheile, schon auf dem ersten, also vorzeitig ein; sie anticipirt das ♩. Die Grundharmonie der ersten Hälfte des zweiten Tactes in *i* ist also eigentlich nicht ♭, sondern vielmehr ♯. Fig. *l* —! Auch hier giebt man uns also ein Wort statt der Sache. Erst hiess es Ellipse, jetzt Anticipation. — Aber auch nach dieser neuen Worterfindung bleibt die Frage ganz unbeantwortet: wenn die Grundharmonie der ersten Hälfte des zweiten Tactes ♯ ist, mit welchem Rechte steht denn darin die Note ♩, welche eben das charakteristische Unterscheidungs-Merkmal zwischen ♯ und ♭ ist? — Mit welchem Rechte träte dieses, der ♯-Harmonie fremde ♩, unvorbereitet, im schweren Tacttheil auf, und bliebe unaufgelöset liegen?

257*i*. *k*, *i*. *k*. *i*. *l*.

Das war die eine Kirnbergersche Erklärart solcher Secundenreihen. Die zweite heisst: Retardation. Man kann, sagt er, einer solchen Reihe auch die Grundharmonieen unterschieben, wie bei *m*, und auf diese Art ist sie eigentlich so zu verstehen, als hiesse sie wie bei *n*; nur retardiren bei *m* die beiden Unterstimmen, und treten, mit f und ā, statt auf dem zweiten Viertel, erst auf dem dritten ein. — So wären denn bei *m* die auf dem zweiten Viertel noch fortwährenden Töne e und g Vorhalte von f und a, auf dem schweren Tacttheile vorbereitet, auf dem leichten dissonirend, und auf dem folgenden schweren auflösend —!

m. *n*, *m*. *m*.

So wie unsere Theoristen die Fortschreitung der Grundharmonie um eine Stufe aufwärts zu verbieten pflegen; eben so findet man auch die Fortschreitungen in die Untersecunde verboten; wie z. B. in der oben angeführten Stelle des Rousseau, oder bei Kirnberger, u. a. m.

Mit neuer Bestürzung bemerke ich hier in Fig. 254 nun auch noch mehrmal nacheinander die Grundfolge II—I —! und ähnlichen Gelichters sind in Fig. 258 die Fortschreitungen IV:III:II:I, — in Fig. 259: V:IV:III:II:I, — in Fig. 260: IV:III:II. — Doch wer hat je in Mozarts *Requiem* die Stelle des *Sanctus* Fig. 258 gehört, ohne von ihrer Majestät ergriffen zu werden? Wer fühlt sich nicht bewegt in Glucks Ouverture zu *Ifigenia*, Fig. 259? — wer nicht erhoben im prächtigen *Gloria* der Voglerschen *d*-moll-Messe, Fig. 260?

254. 258. 259, 260. 258. 259. 260.

Und wollen wir nun diese Stellen aus Mozarts, Glucks, Voglers und Anderer Werken als fehlerhaft ausstreichen? — oder nicht etwa lieber das Verbot derselben aus unsern Lehrbüchern?

Insbesondere ist die Folge II:I in nicht verwechselter Accordenlage (in der Grundstellung, § 86,) nach Kirnberger fehlerhaft. (K. d. r. S. 2r. Th. 1. Abschn. S. 14.) Allein meines Erachtens klingen in Fig. 261*i*, *k*, diese Accordenfolgen wenigstens nicht verwerflich? Sollen wir deshalb solche Accordenfolgen unbedingt verbieten? — und müssten wir also auch z. B. in Méhuls *Une folie* die Stelle ausstreichen; wo *Carlins*

(§ 86.) 261*i*, *k*.

Digitized by Google

schalkhafte Einfalt sich, recht humoristisch, grade durch diese
262. Harmonieenfolge ausspricht? — Fig. 262.

Wieder Andere, z. B. Vogler (Handbuch zur Harmonielehre, Kap. 3, § 21, S. 80) und sein Apostel J. H. Knecht, verbieten das unmittelbare Aufeinanderfolgen zweier auf nebeneinander liegenden Stufen stehenden Dreiklänge wenigstens dann gänzlich, wenn beide gleichartig sind, nämlich entweder beide hart, oder beide weich, z. B. F:G, G:F, oder b:c, e:b. —

Nach dieser Theorie wären nun freilich die Fortschreitungen
264. II:I in Fig. 264 u. and. wieder unverpönt; verboten blieben aber doch eine Menge anderer, z. B. II:III, III:II, IV:V, V:IV, u. a.

Allein, was zuerst das Aufeinanderfolgen zweier harten Dreiklänge angeht, so haben wir schon vorstehend genug darüber gesagt. — Aber auch was weiche Dreiklänge betrifft,
263. so beweiset gleich Fig. 263, dass deren Aufeinanderfolgen nichts weniger als unangenehm klingt, ungeachtet hier die zwei weichen Dreiklänge e und b, vor- und rückwärts, unmittelbar aneinander gereihet sind. — Wer kann eine Accordenfolge wie Fig.
264*i*. 264*i* fehlerhaft schelten? — Und wären nicht, nach der Vogler'schen Regel, — auch alle eben angeführten Stellen Mozarts, Glucks, und — was das schönste ist — Voglers
264*k*, *l*. selbst, verboten? — Dass freilich in Fig. 264*k* und *l* das einförmige Nacheinanderfolgen der zwei Nebenharmonieen e und
(§ 302.) b dem Gehöre nicht wohlthut (vergl. 4. Bd. § 302), ist allerdings wahr; darum ist aber doch, wie die obenerwähnten Beispiele beweisen, nicht jedes stufenweise Folgen eines weichen Dreiklanges auf den anderen fehlerhaft, sondern die Regel selber ist es.

Auf gleiche Weise findet man auch die Sextenfortschreitungen in den Lehrbüchern streng verboten, z. B. bei d'Alembert (a. ang. O. § 36) u. a. m.

Ich frage auch hier: wessen Ohr fühlt sich beleidigt durch
265. die Sexten- oder Unterterzenfortschreitungen bei Fig. 265. —
Und haben wir nicht erst vorhin gesehen, dass Kirnberger
257. die Secundenfortschreitungen Fig. 257 grade nur dadurch entschuldigt, dass er eben Sextenfortschreitungen einschiebt!!

Auch hier tritt nun vorbelobter Marpurg wieder ins Mittel,
265*i*. indem er a. ang. O. die Sextenfortschreitung G:a in Fig. 265*i*
k für eine Ellipse oder Elision der Phrase bei *k* erklärt —!
257 — (Auf diese Art wäre also die ebenerwähnte Fig. 257 eine Ellipse einer Ellipse.)

Aber wozu denn, um's Himmelswillen, all dies mühselige und unnatürliche Deuteln an sich natürlicher und tadelfreier Harmonieenfolgen, blos um eine, an sich unnatürliche und schlechte Regel, welche durch dieselben widerlegt wird, dennoch bei Ehren zu erhalten! — —

Digitized by Google

Wieder Andere beschränken hauptsächlich nur die Fortschreitung gewisser Harmonieen, — z. B. der verminderten Dreiklangharmonie. So sagt Kirnberger, (K. d. r. S. Th. 1. S. 38): „Der verminderte Dreiklang hat keine andere Fort„schreitung, als vier Grade (er meint damit eine Quarte) über „sich." — Aber aus seinem eigenen vorletzten Exempel erhellt, dass er einen Satz wie Fig. 266 nicht würde misbilligen können. — Am Ende führt er selbst noch ein Exempel einer Harmonieenfolge °♭♯♮ an! Fig. 267. — — 266. 267.

Auch diese Regel ist also wieder augenscheinlich falsch, und Kirnberger wird also auch hier wieder seinen Scharfsinn aufbieten müssen, um eine Erklärung ebenerwähnter Beispiele durch eine Ellipse, durch Anticipation, Retardation, oder sonst eine schlaue Fiktion, zu ersinnen, und zu beweisen, dass die obigen Folgen °II:I nicht °II:I, sondern wirklich °II:V seien.

Oder sind die vielen angeführten Beispiele von Harmonieenfolgen, welche den von den Tonlehrern aufgestellten Verboten schnurstrak zuwiderlaufen, und doch nicht übel klingen, sind sie etwa nur „Ausnahmen" von der Regel, welche, wie die oft wiedergekäuete Phrase spricht, „nur gute Tonsetzer sich erlauben dürfen" —?— Aber, zu geschweigen, dass der Ausnahmfälle dann überschwenglich mehr wären, als deren wo die Regel zutrifft, — sollt' ich denken, wenn diese wahr wäre, so müssten Uebertretungen derselben nothwendig ungut sein, ohne subjective Rücksicht auf die Feder, aus welcher sie geflossen; und umgekehrt, wenn die Uebertretung oder Ausnahme gut, also objectiv erlaubt ist, so muss sie es jedem sein. Eine Regel aber, von welcher ein jeder Ausnahmen machen, d. h. sie übertreten darf, ist keine Regel.

Oder sind vielleicht solche Ausnahmen auch wieder „nur „im freien Styl erlaubt, im strengen aber verboten?" — Ueber diese Phrase überhaupt habe ich mich schon (in der Anm. zum § 95, 1. Bd.) erklärt. — Uebrigens warum wären sie denn nur in jenem, und nicht in diesem Styl erlaubt? Weil es in der Natur der Sache liegt? oder weil der Theoretiker Y, oder Z es einmal gesagt hat? — (§ 95.)

Doch genug und übergenug zum Belege der groben Unrichtigkeit auch dieses Theils unserer bisherigen Theorieen!

Ich habe übrigens all diese Blösen auch hier wieder nicht sowohl darum aufgedeckt, um den Theoristen den Vorwurf zu machen, dass sie nicht besser zutreffende allgemeine Regeln aufgestellt, oder sonst die befragliche Lehre nicht erschöpfender bearbeitet haben. Ich verkenne es ja nicht, dass es ein, nicht nur den Theoretiker, sondern auch seine Leser, allzu ermüdendes Geschäft wäre, ein so ungeheuer ausgebreitetes Feld, wie das der verschiedenen möglichen Harmonieenschritte, da es sich mit summarisch absprechenden Ge- und Verboten nun einmal nicht abthun lässt, Schritt für Schritt zu durchgehen, und den Werth und Unwerth einer jeden Grundfolge unter jeden möglichen

Digitized by Google

Umständen, gründlich zu durchgehen. Nicht dieses war von ihnen zu fodern, wohl aber, dass sie, bei der nun einmal vorliegenden Unthunlichkeit der Sache, dieselbe nicht lügenhaft bemänteln, und sich nicht den Schein geben sollten, das so ungeheure Feld mit wenigen oberflächlich hingeworfenen allgemein absprechenden Regeln abthun zu können. Ihre Pflicht war es, die stattfindende ungeheure Manchfaltigkeit aufzudecken und ihre Leser überschauen zu lassen, statt diese zu täuschen, durch Vexirregeln und Vexirverbote, welche jeder, der seinen und anderer Ohren traut, bei der Anwendung überflüssig und unwahr findet, und daher mit Recht beiseitsetzen, übertreten und verachten lernt.

Auf diese Weise ist es freilich kein Wunder, wenn in den Augen der Tonsetzer die Namen Theoretiker, und Pedant, Theorie, und Schulstaub, für gleichbedeutend gelten? — Ja, so lang es um die Theorie einer Kunst, welche in der Ausübung auf einer so wunderbar hohen Stufe steht, unbegreiflicher Weise noch also aussieht, kann man mit Recht sagen, die Theoretiker besitzen ohne Vergleich weniger Theorie als die Practiker; denn jene lehren falsche Regeln; diese aber thun nach den wahren; — die Regeln, welche jene aufstellen, beweisen sich unendlich öfter als unwahr, denn als wahr; indess diese hohe Kunstwerke erzeugen, von denen wir bessere Regeln schon längst hätten lernen können und sollen. Denn, wenn es wahr ist, dass in der Kunst die Ausübung vor der Theorie hergehen muss, und diese von jener erst abstrahirt wird, so muss eben darum die Theorie denn auch wirklich nachrücken wollen, und, von Köhlerglauben frei, Regeln, welche sich in der Anwendung als nicht wahr erproben, ohne Weiteres aufgeben. — Ja! wenn wir auch an die Stelle solcher unwahren Regeln nicht einmal bessere, sondern gar keine, zu setzen hätten, selbst dann müsste es allemal das Erste sein, die alten, einmal als falsch befundenen, wegzuwerfen, und an Vorschriften, von deren Unwahrheit einmal Beweise vorliegen, nicht mehr zu glauben. Denn selbst das blose Wissen, dass man etwas nicht weiss, ist ja doch schon viel besser, als irrthümliches Glauben an ein falsches Wissen, welches letztere ja von jeher das mächtigste Hindernis der Erforschung des Wahren gewesen.

So aber, und so lang man Regeln bestehen lässt und glaubt, nach welchen tausend und abertausend Stellen, welche in aller Musik täglich vorkommen und vollkommen gut klingen, verboten wären, Regeln, welchen ihre Verfasser wohl auch gleich auf der nämlichen Blattseite selbst zuwiderhandeln, indess man vor Manchem, was wirklich übel klingt, auch nicht einmal eine Warnung findet (vergl. z. B. 1. Bd. das Ende der Anm. zum (§ 98.) § 98), — solang man an solche Regeln glaubt und glauben macht, ist es freilich eine mehr als herkulische Arbeit, die Kunst nach solchen Regeln zu studiren; und in diesem Sinn ist die Jeremiade nur zu wahr, mit welcher der brave Fux, in seinem *gradu ad Parnassum*, den Kunstjünger zum freundlichen Willkommen bekomplimentirt: *„An nescis, Musicae „studium immensum esse mare, neque Nestoris annis terminandum?*

Digitized by Google

„*Verè rem difficilem, onusque* (?) *Aetnâ gravius suscipere in-*
„*tendis!*" (L. II, p. 43.) — Ja, aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, ist es kein Wunder, — und sogar nicht unrecht, dass man es so häufig vorzieht, in der Composition von bloser Routine anzugehen, statt von Grundsätzen, weil man, es ist nicht zu läugnen, durch jene wirklich nicht nur weit leichter, sondern auch sogar sicherer und zuverlässiger geleitet wird, als von falschen Grundsätzen wie diese.

Aus vorstehender Betrachtung der Art, wie die Lehre von den Harmonieenfolgen bis jetzo in den Lehrbüchern behandelt worden, aus der Prüfung einiger, von unsern Schriftstellern aufgestellten Verbote oder Gebote, (es wäre leicht, die Beweise ihrer Unrichtigkeit noch durch unzählige andere zu vermehren, und wirklich werden wir in der Lehre von den ausweichenden Harmonieenfolgen noch Mehres über einige ähnliche Verbote gewisser Ausweichungen anführen,) ergiebt sich das Resultat, dass die wenigen Regeln, welche die Lehrbücher uns über die verschiedenen Harmonieenfolgen geben, kaum den tausendsten Theil des unermesslichen Feldes auch nur berühren, und selbst für diesen kleinen Theil nicht einmal halb wahr, zur weit grösseren Hälfte gradezu falsch sind. Alles übrige Feld, worauf der practische Tonsetzer täglich und stündlich so reichlich und glücklich erntet, ist noch von keinem Theoristen auch nur je betreten, nicht einmal vermessen, ja, man mögte sagen, noch gar nicht als existirend entdeckt, viel weniger bebauet worden.

Wir haben es oben (§ 227) vermessen, und betreten es jetzt, (§ 227.) um es, so viel seine unermessliche Weitläufigkeit erlaubt, zu erforschen. Möge der Mangel an Vorarbeitern die Unvollkommenheit meiner Arbeit entschuldigen.

II.) *Leitertreue Harmonieenfolgen.*

§ 243.

Nach den bisherigen Betrachtungen über das Wesen und den Werth und Unwerth der verschiedenen Harmonieenschritte überhaupt, wollen wir die verschiedenen Gattungen derselben nunmehr gesondert durchgehen, und anmerken, was bei einer jeden derselben bemerkenswerth ist.

Wir durchgehen zuerst die verschiedenen leitertreuen oder leitergleichen Grund- oder Harmonieen-

Digitized by Google

schritte, d. h. diejenigen wo nach einer Harmonie eine andere folgt, welche derselben Tonart angehört wie die erstere.

Von all diesen Grundfolgen kann man im Allgemeinen bemerken, dass, so wie überhaupt die wesentlichsten Harmonieen der Tonart häufiger vorzukommen pflegen als Nebenharmonieen, ebendarum auch diejenigen Harmonieenfolgen, in welchen die eine oder andere Harmonie eine Nebenharmonie ist, nicht nur seltener vorkommen als andere, sondern auch gewöhnlich etwas minder Befriedigendes an sich haben.

Vorzüglich bemerkbar ist dieses, wie wir bei deren Durchgehung finden werden, in Ansehung derjenigen Harmonieenschritte, in welchen die Harmonie III vorkommt; (Siehe § 147, Nr. 5) — so wie auch alle diejenigen, worin die Dreiklangharmonie der siebenten Stufe erscheint, meist etwas Zweideutiges an sich tragen (§ 147, Nr. 7).

(§ 147.)

(§ 147.)

Nach diesen wenigen Vorbemerkungen, wollen wir die Gesammtheit aller denkbaren leitertreuen Harmonieenfolgen, nach folgenden Abtheilungen überschauen.

Es folgt

A.) Entweder nach einem Dreiklang, ein anderer, derselben Tonart eigener Dreiklang;

B.) Oder nach einem Dreiklang, ein Vierklang aus derselben Tonart;

C.) Oder es folgt, nach einem Vierklang, ein derselben Tonart eigener Dreiklang;

D.) Oder endlich nach einem Vierklang, ein anderer Vierklang derselben Tonart.

Digitized by Google

A.) *Vom leitertreuen Folgen eines Dreiklanges auf den anderen.*

§ 244.

Zuerst also von denen Harmonieenfolgen, wo, nach einem Dreiklange zu einem andern Dreiklange geschritten wird welcher eben der Tonart angehört wie der erste.

Wenn nach einem Dreiklang ein anderer, derselben Tonart angehöriger, Dreiklang folgt, so ist dieser entweder der der nächsthöheren Stufe, der Grundharmonieenschritt also ein Secundenschritt, — oder es folgt der Dreiklang der zweithöheren Stufe, also eine Terzenfortschreitung der Grundharmonie, — oder eine Quarten-, eine Quintenfortschreitung, u. s. w.

Die Gesammtheit dieser möglichen Fälle stellt nachstehende Tabelle vor. (Sie ist nicht bestimmt, durchstudirt oder sonst eingelernt zu werden, sondern nur um eine Ansicht der Manchfaltigkeit der verschiedenen in diese Classe gehörenden Fälle zu gewähren.)

1.) Secundenfolgen.

Die möglichen Fälle, wie, nach einem Dreiklang, ein um eine Secunde höherer Dreiklang derselben Tonart folgen kann, sind:

In Dur:

I≠II, II≠III, III≠IV, IV≠V, V≠VI, VI≠°VII, °VII≠I;

In Moll:

I≠°II, — , — , IV≠V, V≠VI, VI≠°VII, °VII≠I.

2.) Terzenfolgen.

Die möglichen Fälle sind:

In Dur:

I≠III, II≠IV, III≠V, IV≠VI, V≠°VII, VI≠I, °VII≠II;

In Moll:

— , °II≠IV, — , IV≠VI, V≠°VII, VI≠I, °VII≠°II.

Digitized by Google

3.) Quartenfolgen.

In Dur:

I:IV, II:V, III:VI, IV:°VII, V:I, VI:II, °VII:III;

In Moll:

I:IV, °II:V, — , IV:°VII, V:I, VI:°II, — .

4.) Quintenfolgen.

In Dur:

I:V, II:VI, III:°VII, IV:I, V:II, VI:III, °VII:IV;

In Moll:

I:V, °II:VI, — , IV:I, V:°II, — , °VII:IV.

5.) Sextenfolgen.

In Dur:

I:VI, II:°VII, III:I, IV:II, V:III, VI:IV, °VII:V;

In Moll:

I:VI, °II:°VII, — , IV:°II, — , VI:IV, °VII:V.

6.) Septimenfolgen.

In Dur:

I:°VII, II:I, III:II, IV:III, V:IV, VI:V, °VII:VI;

In Moll:

I:°VII, °II:I, — , — , V:IV, VI:V, °VII:VI.

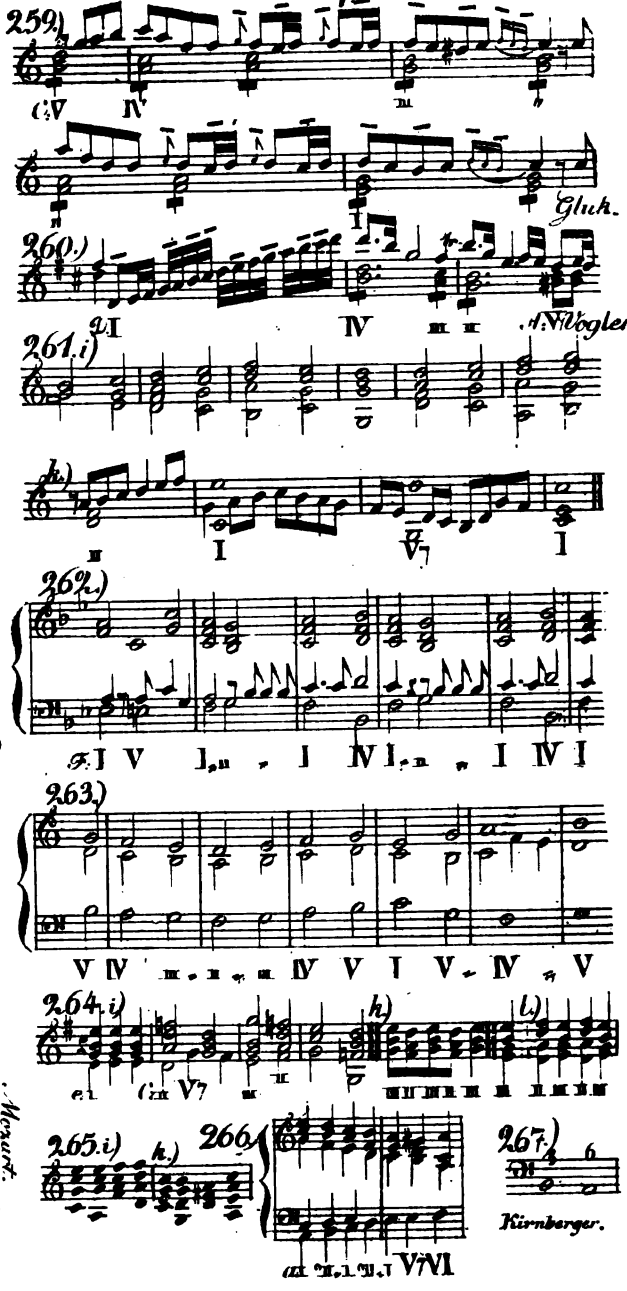
Wir werden von all diesen Harmonieenfolgen wenigstens Beispiele anführen, und über einige Einiges anmerken.

1.) Von den Secundenschritten, wo, nach einem Dreiklange, der Dreiklang der nächtsfolgenden Stufe derselben Tonart folgt.

§ 245.

a.) Von der Folge I zu II, oder I zu °II, d. h. wo, nach dem grossen Dreiklange der ersten Durstufe,

Digitized by Google



Digitized by Google

3.) Quartenfolgen.

In Dur:

I:IV, II:V, III:VI, IV:°VII, V:I, VI:II, °VII:III;

In Moll:

I:IV, °II:V, —, IV:°VII, V:I, VI:°II, —.

4.) Quintenfolgen.

In Dur:

I:V, II:VI, III:°VII, IV:I, V:II, VI:III, °VII:IV;

In Moll:

I:V, °II:VI, —, IV:I, V:°II, —, °VII:IV.

5.) Sextenfolgen.

In Dur:

I:VI, II:°VII, III:I, IV:II, V:III, VI:IV, °VII:V;

In Moll:

I:VI, °II:°VII, —, IV:°II, —, VI:IV, °VII:V.

6.) Septimenfolgen.

In Dur:

I:°VII, II:I, III:II, IV:III, V:IV, VI:V, °VII:VI;

In Moll:

I:°VII, °II:I, —, —, V:IV, VI:V, °VII:VI.

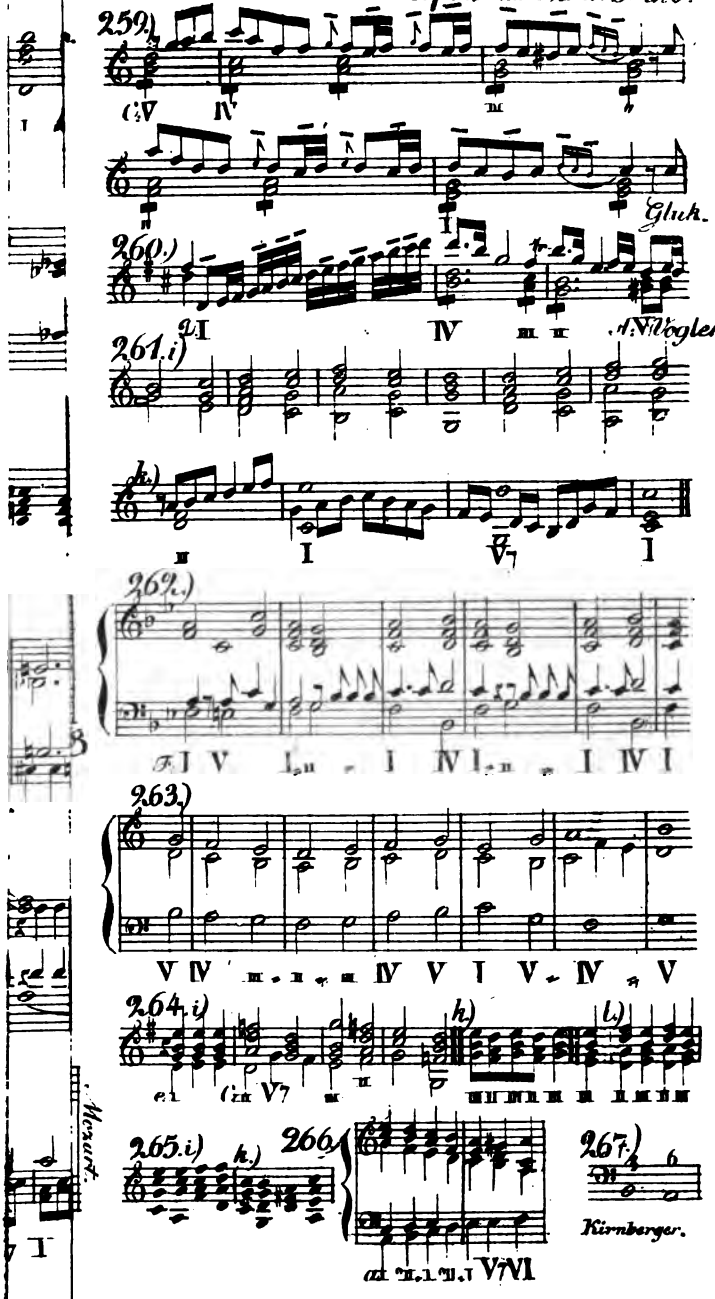
Wir werden von all diesen Harmonieenfolgen wenigstens Beispiele anführen, und über einige Einiges anmerken.

1.) Von den Secundenschritten, wo, nach einem Dreiklange, der Dreiklang der nächtsfolgenden Stufe derselben Tonart folgt.

§ 245.

a.) Von der Folge I zu II, oder I zu °II, d. h. wo, nach dem grossen Dreiklange der ersten Durstufe,

Digitized by Google

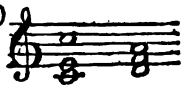


Digitized by Google

Digitized by Google

der kleine Dreiklang der zweiten, — oder nach dem kleinen der ersten Mollstufe, der verminderte der zweiten folgt, hatten wir schon in den Fig. 254, 257, 261, 262, 266 Beispiele. Unter anderen kommt sie auch vorzüglich oft in Phrasen der Art vor, wie Fig. 268 *a* bis *h*. 254, 257, 261, 262, 266. 268 *a*-*h*.

Bemerkenswerth ist, dass diese Harmonieenfolge allemal etwas widrig klingt, wenn bei der zweiten Harmonie der Grundton im Basse, die Quinte aber in der Oberstimme liegt, wie in Fig. 269. (Vergl. § 520, 538.) 269. (§ 520, 538.)

Fig. 269.)  269.

b.) Von der Folge II•III, d. h. wo, nach der kleinen Dreiklangharmonie der zweiten Durstufe, die der dritten folgt, finden sich Beispiele in Fig. 270 *i*, *k*. 270 *i*, *k*.

Uebrigens sind in welcher Tonart, aus bekannten Gründen (§ 150) Accordenfolgen dieser Art nicht denkbar. Will man solche dennoch in Moll nachbilden, so muss man, um die Lücken auszufüllen, Accorde aus der nächstverwandten Durtonart entlehnen, wie z. B. bei 270 *l*. (§ 150.) 270 *l*.

Dass Sätze wie bei *i* oder *l* sich aber auch oft als Durchgänge erklären lassen, werden wir in der Lehre von Durchgangs- oder Scheinaccorden finden. *i*, *l*.

c.) Die Folge III•IV kommt selten vor, und hat immer etwas Fremdklingendes an sich, so wie alle die, in welchen die Harmonie III mitfigurirt. (Vergl. § 243), Fig. 270 *i*, 270½ *i*, *k*. (§ 243.) 270 *i*, 270½ *i*, *k*.

In Moll ist eine Grundfolge dieser Art wieder nicht möglich. Vergl. 270 *l*. 270 *l*.

Digitized by Google

d.) **Die Folge IV⁄V**, oder IV⁄V, kommt in
271. jedem Tonstücke sehr häufig vor, Fig. 271.

e.) **Von der Folge V⁄VI**, oder V⁄VI, findet
272. man Beispiele in Fig. 272.

f.) **Die Folge VI⁄°VII** wird nicht leicht anders,
273. als in Sequenzen vorkommen, z. B. Fig. 273.

Noch seltener, und, so weit ich es versucht habe, nie mit guter Wirkung, ist in Moll die Folge VI⁄°VII anzubringen.

g.) **Die Folgen °VII⁄I**, und °VII⁄I, werden nicht leicht vorkommen, indem das Gehör die Harmonie °VII in den bei Weitem mehrsten Fällen für V⁷ (mit ausgelassenem Grundtone), die Harmonie mithin, statt
(§ 243.) für °VII⁄I, weit eher für V⁷⁄I vernehmen wird. (§ 243.)

2.) Von den Terzenfortschreitungen, wo, nach einem Dreiklange, der der zweitfolgenden Stufe derselben Tonart folgt.

(§ 244, Nr. 2.)

§ 246.

a.) **Die Folge I⁄III**, d. h. wo, nach dem Dreiklange der ersten Stufe, der der dritten folgt, z. B.
274 *i-n.* Fig. 274 *i-n*, ist selten. **Kirnberger**, (K. d. r. S. II. Th. S. 13) mögte sie am liebsten ganz verbieten.
(§ 243.) Sie klingt in der That etwas fremd (vergl. § 243), kann aber eben darum, am rechten Ort angebracht, von trefflicher Wirkung sein. Uebrigens hängt, wie man aus den angeführten Beispielen sieht, gar Vieles von den verschiedenen Lagen ab, in welchen der eine oder der andere Accord erscheint, und auf den Zu-

Digitized by Google

sammenhang, in welchem beide vorkommen. (Vergl. auch das über den 20. und 21. Tact der Fig. 234 Gesagte.) 234.

In weicher Tonart giebt es übrigens keine Harmonieenfolge, welche der so eben erwähnten Folge I⁄III entspräche, weil in Moll auf der dritten Leiterstufe keine Harmonie residirt. Und wenn man, um etwa eine Sequenz in Moll durchzusetzen, oder z. B. den Satz Fig. 274 *n* in weicher Tonart nachzubilden, statt des, auf der dritten Stufe der Molltonleiter fehlenden Dreiklanges, etwa den harten B-Dreiklang einschiebt, wie bei *o*, so ist dies, wie wir wissen, (§ 237) eine vorübergehende Ausweichung, auf welche das Gehör nur darum so wenig achtet, weil es gleichsam schon erräth, aus welchem Grunde hier der B-Accord als Lückenbüsser eingeschoben werde, und darum, ohne viel auf denselben zu achten, das folgende °a' gleich ohne Weiteres wieder als Harmonie der zweiten Stufe von *g*-moll aufnimmt, nicht als *B*: °VII, noch als *B*: V⁷ mit ausgelassener Grundnote. (Vergl. § 211, am Ende.) 274 *n*. *o*. (§ 237.) (§ 211.)

b.) Die Folge II⁄IV, oder °II⁄IV kommt ziemlich selten vor: Fig. 275; auch 274 *n*. 275, 274 *n*.

c.) Von der Folge III⁄V gilt wieder das (§ 245, bei *c*.) Gesagte. Fig. $274^1/_2$. (§ 245.) $274^1/_2$.

d.) Die Folge IV⁄VI, oder IV⁄VI klingt, in welcher Gestalt oder Lage man sie auch anzubringen versuchen mag, immer etwas fremd und wunderlich, und kommt auch sehr selten vor. Fig. 276. 276.

e.) Die Folge V⁄°VII ist so mehrdeutig und unbestimmt, wie nur irgend Eine worin die Harmonie °VII vorkommt. Fig. 277. Denn das Gehör, welches sich jede Harmonieenfolge gern auf die einfachste Art erklärt, wird, nachdem es einmal den harten G-Drei- 277.

Digitized by Google

klang als Dominantharmonie gehört hat, natürlicher Weise den folgenden Accord [h d f] lieber für den Hauptvierklang ⑤⁷ aufnehmen, als für den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe; und zwar aus mehrfachem Grunde. Erstens ist schon an sich der Hauptvierklang, als eine wesentlichste Harmonie der Tonart, dem Gehöre geläufiger als die Nebenharmonie der siebenten Stufe; Zweitens ist der vorhergegangene ⑤-Dreiklang dem Hauptvierklang auch schon darum näher, weil beide auf einer und ebenderselben Stufe residiren, der Grundton von jener auch Grundton von dieser, die Terz von jener auch Terz von dieser ist, u. s. w., weshalb diese zwei Harmonieen denn auch gewissermasen, als nur Eine und dieselbe, angesehen werden (§ 142). Nach all diesem ist es wohl sehr begreiflich, dass nicht leicht eine Harmonieenfolge dem Gehöre jemal wirklich als V⁄°VII erscheinen wird.

(§ 142.)

f.) Von der Folge VI⁄I, oder VI⁄I, sind Beispiele in Fig. 278 zu sehen.

278.

g.) Von den Grundfolgen °VII⁄II und VII⁄°II gilt dasselbe wie § 245, bei *g*.

(§ 245.)

3.) Von den Quartenfortschreitungen, wo, nach einem Dreiklange, der leitergleiche Dreiklang der dritthöheren Stufe folgt.

(§ 244, Nr. 3.)

§ 247.

a.) Die Folge I⁄IV, oder I⁄IV, aus zwei wesentlichsten Harmonieen der Tonart bestehend, kommt

Digitized by Google

eben darum äusserst häufig vor, z. B. Fig. 282*i*; namentlich auch auf ähnliche Weise, wie die Folge I⁄II oder I⁄°II, in Phrasen der Art wie Fig. 268 *p*, *q*, *r*, *s*. 282*i*. 268*p*, *q*, *r*, *s*.

b.) Die Folge II⁄V, oder °II⁄V, ist sehr gewöhnlich: Fig. 279*i*, auch Fig. 268*c*, *d*, *g*, *k*. Kirnberger lehrt sogar, nach °II könne gar keine andere Harmonie folgen, als V oder V⁷. (Siehe die Anmerk. zu § 242.) 279*i*, 268*c*, *d*, *g*, *k*. (§ 242, Anm.)

c.) Von III⁄VI gilt § 245, bei *c*.) Vergl. Fig. 279*i*, *k*, *l*. (§ 245.) 279*i*, *k*, *l*.

d.) Die Folge IV⁄°VII, oder IV⁄°VII, ist wieder zweideutig, wie alle die, worin °VII vorkommt. Ein Beispiel gewährt Fig. 279*i*. 279*i*.

e.) Die Folge V⁄I, oder V⁄1, kommt fast in jedem Tacte, und so häufig vor, dass es überflüssig wäre, eigens Beispiele anzuführen.

f.) Von der Folge VI⁄II, oder VI⁄°II, finden sich Beispiele in Fig. 279*l*, *m*, *n*. 279*l*, *m*, *n*.

g.) Von °VII⁄III gilt § 245, bei *g*.) (§ 245.)

4.) Von Quinten- oder Unterquartenfortschreitungen, wo, nach einem Dreiklange, der der vierthöheren Stufe folgt.

(§ 244, N. 4.)

§ 248.

a.) Die Folge I⁄V, oder 1⁄V, ist so äusserst häufig und gewöhnlich, wie die: V⁄I, oder V⁄1, wovon sie gewissermasen nur das Umgekehrte oder Rückwärtsgekehrte ist. Insbesondere erscheint sie

Digitized by Google

268 *a, b, e, f, f, i, k, l, m, n, o, p, r.* auch oft in Phrasen der Art wie Fig. 268 *a, b, e, f, i, k, l, m, n, o, p, r*, u. dgl.

Anmerkung.

Es ist bemerkenswerth, dass die Tonlehrer in manchen Fällen Accordefolgen, welche der schlichte Menschenverstand für nichts Anderes als für I=V oder i=V erkennen würde, doch nicht dafür gelten lassen wollen: namentlich in Fällen der so eben erwähnten Art. Z. B.

268 *i-o.* und überhaupt wie in Fig. 268 *i-o*. Sie behaupten nämlich, in solchen Phrasen sei die Grundharmonie des Quartsextaccordes schon die Dominantharmonie V, und die Quarte und Sexte des Basstones seien nur sogenannte zufällige Dissonanzen, nämlich Vorhalte von Terz und Quinte (Undecimen und Tredecimen); jedoch den Vorbereitungs- und Fortschreitungsgesetzen der Dis-
(§ 103, Anm.) sonanzen nicht unterworfen. (1. Bd. Anm. zum § 103, am Ende.)

Wofür es nun gut sein soll, dies anzunehmen, weis ich freilich nicht, und meine, es wäre natürlicher und einfacher, einen Accord, bestehend aus den Tönen [G c e], für einen C-Accord gelten zu lassen, als ihn, obgleich darin keine andere Note erklingt, als gerade die, woraus die C-Harmonie besteht, dennoch nicht C, sondern seinen Bestandtheilen zu Trotz, G oder G^7 zu heissen, und zwei dieser Töne, unter den grundgelehrtesten Kunstworten, zu — Dissonanzen zu stempeln, welche alsdann doch selbst gänzlich anomal wären und, ihres ordnungswidrigen Betragens wegen, selbst erst wieder einer
268. eigenen Entschuldigung bedürften. Denn, wenn die Quarte und Sexte in den angeführten Beispielen 268, Vorhalte wären, wie dürften sie sich so, bald stufenweis, bald sprungweis, bald aufwärts, bald abwärts, der eigensten Natur der Vorhalte zu Trotz, bewegen? — Wo nähme man dann erst wieder Rechtfertigungsgründe her, um diese neue Regelwidrigkeit zu entschuldigen? Da müssten wohl wieder elliptische oder katachretische Auflösungen, Licenzen, und andere Phrasen solcher Art zu Hilfe kommen, und die Rechtfertigung abgeben! —

Wozu denn aber, um's Himmelswillen, all die mühsamen, unnatürlichen Deuteleien? Man lasse die Harmonieenfolge [G c e]=[G h d] in C-dur doch in Frieden I=V sein und heissen, da Nichts hindert, sie dies sein und so heissen zu lassen!

b.) Die Folge II=VI kommt ziemlich selten vor; — noch seltener die: °II=VI, — beide noch am ehesten
280, 281. (§ 237.) in Sequenzen. Siehe z. B. Fig. 280, 281. Vgl. § 237.

Digitized by Google

c.) Von III♯°VII gilt § 245, bei *c.*) — Vergl. Fig. 281¹/₂. (§ 245.) 281¹/₂.

d.) Die Folge IV♯I, oder IV♯1, kommt, als aus zwei wesentlichsten Harmonieen der Tonart bestehend, ebendarum wieder sehr häufig vor. Z. B. Fig. 282. Unter Anderen wird man sich auch erinnern, dass manche Musikstücke mit solcher Accordenfolge, wie bei *l-o*, schliessen, besonders Kirchenstücke, und es liegt in solcher Endung eines Stückes etwas eigens Feierliches, Würdevolles. Gelehrte nennen eine solche Endung einen griechischen und zwar plagalischen Tonschluss, oder auch plagalische Cadenz. Wir werden auf dieselben weiter unten näher zurückkommen. (§ 306.) 282. *l-o.* (§ 306.)

Aber auch noch in einer andern Gestalt und Beziehung kommt die Folge IV♯I oder IV♯1 häufig vor, nämlich so, dass die Harmonie I oder 1 in zweiter Verwechslung, in Sextquartenlage, auftritt, wonächst dann die Dominantharmonie zu folgen, und auf diese Art die allbekannten Phrasen wie Fig. 268 *p*, *r*, *s* zu entstehen pflegen. 268 *p*, *r*, *s*

268 *p*.) 268 *p*.

e.) Von der Folge V♯II, oder V♯°II, enthalten Beispiele die Figuren 281 *i*, *k*, 283. 281 *i*, *k* 283.

f.) Die Folge VI♯III kommt nicht leicht anders vor, als in harmonischen Reihen, Fig. 280 *i*. Wollte man in Moll eine ähnliche Accordenfolge nachbilden, so müsste es auch wieder mittels vorübergehender Ausweichungen geschehen: z. B. in Fig. 280 *k*. 280 *i*. *k*.

g.) Von °VII♯IV und °VII♯IV gilt § 245, bei *g.*) (§ 245.)

Digitized by Google

5.) Von Sexten- oder Unterterzenfortschreitungen, wo, nach einem Dreiklange, der der fünfthöheren Stufe folgt.

(§ 244, Nr. 5.)

§ 249.

a) Von der Folge I≠VI, oder I≠VI, findet man
284 *i, l, m, n.* Beispiele in Fig. 284 *i*, *l*, *m*, *n*.

b.) Die Folge II≠°VII, oder °II≠°VII, ist immer etwas unbestimmt und zweideutig, aus eben dem
(§ 246.) Grunde, den wir schon (§ 246) bei der Folge V≠°VII angeführt: indem nämlich das Gehör eine solche Accordenfolge leicht für II≠V^7 oder °II≠V^7 aufnimmt. Doch ist dies auch hier in geringerem Grade alsdann der Fall, wenn solcher Harmonieenschritt in einer harmonischen Reihe eingeflochten erscheint, z. B.
284 *l*, *m*. 284, *l* und *m*; denn hier wird das Gehör, welches während der vier ersten Accorde nun schon einmal gewöhnt worden ist, den Grundton des folgenden Accor-
m. des jedesmal um eine Terz tiefer zu finden, auch bei *m* beim fünften Accorde die Note Gis als Grundton, und den Accord mithin als °gis empfinden, und nicht E als Grundton ahnen, und nicht den Accord für E^7, in erster Verwechslung mit ausgelassener Grundnote nehmen; —
l. und eben so wenig bei *l* das °h für G^7; u. s. w.

(§ 245.) *c*.) Von III≠I gilt § 245, bei *c*.)

d.) Von der Folge IV≠II, oder IV≠°II, sind
284 *l, m*. 285. Beispiele in den Fig. 284 *l*, *m*, und 285 zu sehen.

e.) Die Folge V≠III ist nur in harter Tonart mög-
286 *i*. lich, übrigens nicht eben alltäglich: Vergl. Fig. 286 *i*.

In welcher Tonart lässt sich diese Art von Accordefolgen nur durch Hilfe eingeschobener leiterfremder
k, l. (§ 237.) Accorde nachbilden, z. B. in Fig. 286 *k*, *l*. (Vgl. § 237.)

Digitized by Google

f.) Von der Folge VI≠IV, oder: VI≠IV, sind Beispiele in Fig. 284 *l*, *m* zu sehen. 284 *l*, *m*.

g.) Von °VII≠III gilt § 245, bei *g*. (§ 245.)

6.) Von Septimen- oder Untersecundenfortschreitungen, wo, nach einem Dreiklange, der der nächst-tieferen Stufe folgt.

(§ 244, Nr. 6.)

§ 250.

a.) Die Folge I≠°VII, oder I≠°VII, kommt eigentlich selten vor; oder vielmehr versteht unser Gehör dieselbe, wenn sie auch vorkommt, gar leicht für etwas Anderes als für I≠°VII oder I≠°VII. Es nimmt nämlich das °VII leicht für V^7 mit ausgelassenem Grundton, und versteht demnach eine solche Accordenfolge für I≠V^7, oder I≠V^7, weil nicht nur diese letztere Harmonicenfolge ihm weit geläufiger ist, als die I≠°VII, oder I≠°VII, sondern weil ihm auch selbst die Harmonie V^7, als eine der wesentlichsten der Tonart, geläufiger ist als die Nebenharmonie °VII. Nur etwa in Sequenzen wird das Gehör dazu zu bringen sein, eine Harmonicenfolge wie z. B. [e g c̄]≠[d f h], oder [es g c̄]≠[d f h] für I≠°VII, oder I≠°VII, zu nehmen, z. B. Fig. 287, weil es hier, einmal gewohnt, eine Reihe von Dreiklängen in erster Verwechslung, und zwar in stufenweis absteigender Folge, zu vernehmen, eher geneigt sein wird, nun auch den in solcher Reihe vorkommenden Accord [d f h] für einen °♭-Dreiklang in erster Verwechslung zu nehmen. 287.

b.) Die Folge II≠I, oder °II≠I, welche bei verwechselter Lage beider Accorde ganz angenehm klingt,

Digitized by Google

288*i*, *k*. z. B. Fig. 288*i*, *k*, nimmt sich in der That meist etwas wunderlich aus, wenn beide Accorde in Grund-
261, 262. stellung erscheinen, wie bei den Fig. 261 u. 262.

Uebrigens ist auch von dieser Folge der Fall bemerkenswerth, wo die Harmonie I oder i in Quartsextenlage erscheint, welche Lage des tonischen Ac-
(§ 248*a*.) cordes, wie wir wissen (§ 248*a*.), dann gewöhnlich die Dominantharmonie nach sich zieht, oder mit anderen Worten, wo, nach I oder i in zweiter Verwechslung, gewöhnlich V oder V⁷ zu folgen pflegt, und woraus
268*a*. sich dann die so bekannte Phrase Fig. 268*a* u. dergl. bildet.

(§ 245.) *c*.) Von III⁄II gilt § 245 bei *c*.) Fig. 289.
289.

290*d*. *d*.) Von der Folge IV⁄III. Siehe Fig. 290*d*.

In Moll giebt es, aus bekannten Gründen, keine Harmonieenfolge, welche der obigen entspräche; und deshalb muss man, um Sätze der obigen Art in Moll nachzubilden, wieder vorübergehende Ausweichungen
k. (§ 237.) zu Hilfe nehmen, z. B. bei *k*. (Vergl. § 237.)

c.) Die Folge V⁄IV, oder V⁄iv, ist gewissermasen das Rückwärtsgekehrte der oben berührten Folge IV⁄ oder iv⁄V; kommt übrigens nicht ganz so
291. häufig vor wie jene. Fig. 291.

f.) Von der Folge vi⁄V, oder VI⁄V liefern
292*i*, *k*. Fig. 292*i*, *k*, Beispiele.

(§ 245.) *g*.) Von °vii⁄vi und °vii⁄VI gilt 245, bei *g*.

B.) *Von den Harmonieenschritten, wo, nach einem Dreiklang, ein leitergleicher Vierklang folgt.*

§ 251.

Die möglichen Fälle dieser Classe sind:

Digitized by Google

1.) Primenfolgen.

In Dur:

I ♯ I? , II ♯ II^7 , III ♯ III^7, IV ♯ IV?, V ♯ V^7, VI ♯ VI^7, °VII ♯ °VII^7;

In Moll:

– , °II ♯ °II^7, – , IV ♯ IV^7, V ♯ V^7, VI ♯ VI?, – .

2.) Secundenfolgen.

In Dur:

I ♯ II^7 , II ♯ III^7, III ♯ IV?, IV ♯ V^7, V ♯ VI^7 , VI ♯ °VII^7, °VII ♯ I? ;

In Moll:

I ♯ °II^7, – , – , IV ♯ V^7, V ♯ VI?, – , – .

3.) Terzenfolgen.

In Dur:

I ♯ III^7 , II ♯ IV?, III ♯ V^7 , IV ♯ VI^7 , V ♯ °VII^7, VI ♯ I? , °VII ♯ II^7 ;

In Moll:

– , °II ♯ IV^7 , – , IV ♯ VI?, – , – , °VII ♯ °II^7 .

4.) Quartenfolgen.

In Dur:

I ♯ IV?, II ♯ V^7 , III ♯ VI^7 , IV ♯ °VII^7, V ♯ I? , VI ♯ II^7 , °VII ♯ III^7 ;

In Moll:

I ♯ IV^7 , °II ♯ V^7 , – , – , – , VI ♯ °II^7, – .

5.) Quintenfolgen.

In Dur:

I ♯ V^7 , II ♯ VI^7 , III ♯ °VII^7, IV ♯ I? , V ♯ II^7 , VI ♯ III^7, °VII ♯ IV?;

In Moll:

I ♯ V^7 , °II ♯ VI?, – , – , V ♯ °II^7, – , °VII ♯ IV^7 .

6.) Sextenfolgen.

In Dur:

I ♯ VI^7 , II ♯ °VII^7, III ♯ I? , IV ♯ II^7 , V ♯ III^7, VI ♯ IV?, °VII ♯ V^7 ;

In Moll:

I ♯ VI?, – , – , IV ♯ °II^7, – , VI ♯ IV^7 , °VII ♯ V^7 .

7.) Septimenfolgen.

In Dur:

I ♯ °VII^7, II ♯ I? , III ♯ II^7 , IV ♯ III^7 , V ♯ IV?, VI ♯ V^7 , °VII ♯ VI^7 ;

In Moll:

– , – , – , – , V ♯ IV^7 , VI ♯ V^7 , °VII ♯ VI? .

Digitized by Google

Wir wollen von diesen sämmtlichen Grundschritten nur dieses im Allgemeinen anmerken, dass nur bei denen, welche Secunden-, Quarten-, oder Sextenfortschreitungen bilden, eine Vorbereitung der Septime (§ 104.) (§ 104) möglich ist, indem nur bei diesen der Ton, welcher die Septime der zweiten Harmonie bildet, in der vorhergehenden enthalten ist; weshalb z. B. die Terzenfortschreitung II›IV⁷, d. h. wo, nach dem Dreiklange der zweiten Durstufe, der grosse Vierklang der vierten folgt (II›IV⁷), nicht wohl brauchbar ist; oder mit anderen Worten: der grosse Vierklang der vierten Stufe kann nicht nach dem Dreiklange der zweiten angebracht werden, u. s. w.

Weiter wollen wir in die Wirdigung all dieser Harmonieenfolgen im Einzelnen nicht eingehen.

Nur etwa von der Folge I›V⁷, oder I›V⁷, wollen wir anmerken, dass sie häufig unter ähnlichen Verhältnissen auftritt, welche wir oben von der Folge (§ 248.) I›V, oder I›V, erwähnt haben. (§ 246.)

C.) *Von den Harmonieenschritten, wo, nach einem Vierklang, ein leitergleicher Dreiklang folgt. (Cadenzen.)*

§ 252.

Jede Harmonieenfolge dieser dritten Art, jeden Harmonieenschritt, wo, nach einem Vierklang, ein leitergleicher Dreiklang folgt, nennen wir eine Cadenz.

Eine Uebersicht aller denkbaren Grundfolgen dieser Classe gewährt nachstehende Tabelle.

Digitized by Google

1.) Primenfolgen.

In Dur:

I♮ I , II⁷ II , III⁷ III , IV♮ IV , V⁷ V , VI⁷ VI , °VII⁷ °VII ;

In Moll:

- , °II⁷ °II , - , IV⁷ IV , V⁷ V , VI♮ VI , - .

2.) Secundenfolgen.

In Dur:

I♮ II , II⁷ III , III⁷ IV , IV♮ V , V⁷ VI , VI⁷ °VII , °VII⁷ I ;

In Moll:

- , - , - , IV⁷ V , V⁷ VI , VI♮ °VII , - .

3.) Terzenfolgen.

In Dur:

I♮ III , II⁷ IV , III⁷ V , IV♮ VI , V⁷ °VII , VI⁷ I , °VII⁷ II ;

In Moll:

- , °II⁷ IV , - , IV⁷ VI , V⁷ °VII , VI♮ I , - .

4.) Quartenfolgen.

In Dur:

I♮ IV , II⁷ V , III⁷ VI , IV♮ °VII , V⁷ I , VI⁷ II , °VII⁷ III ;

In Moll:

- , °II⁷ V , - , IV⁷ °VII , V⁷ I , VI♮ °II , - .

5.) Quintenfolgen.

In Dur:

I♮ V , II⁷ VI , III⁷ °VII , IV♮ I , V⁷ II , VI⁷ III , °VII⁷ IV ;

In Moll:

- , °II⁷ VI , - , IV⁷ I , V⁷ °II , - , - .

6.) Sextenfolgen.

In Dur:

I♮ VI , II⁷ °VII , III⁷ I , IV♮ II , V⁷ III , VI⁷ IV , °VII⁷ V ;

In Moll:

- , °II⁷ °VII , - , IV⁷ °II , - , VI♮ IV , - .

7.) Septimenfolgen.

In Dur:

I♮ °VII , II⁷ I , III⁷ II , VI♮ III , V⁷ IV , VI⁷ V , °VII⁷ VI ;

In Moll:

- , °II⁷ I , - , - , V⁷ IV , VI♮ V , - .

Digitized by Google

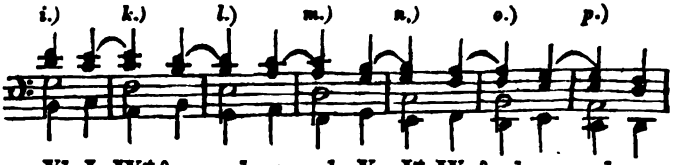
Wir wollen aber diese verschiedenen Harmonieenfolgen noch weiter abtheilen, und zwar, je nachdem der Vierklang, nach welchem der Dreiklang folgt,

1.) ein Hauptvierklang, — oder

2.) ein Nebenvierklang ist.

Ersteres, d. h. diejenigen Harmonieenfolgen, wo ein leitergleicher Dreiklang nach dem Hauptvierklange folgt, wollen wir Hauptcadenzen nennen; — diejenigen aber, wo ein solcher Dreiklang nach einem Nebenvierklange folgt, Nebencadenzen. — So ist

293 *i*. also in Fig. 293 der Harmonieenschritt bei *i*



k, *l*, *m*. eine Hauptcadenz; — die bei *k*, *l*, *m* u. figg. aber sind sämmtlich Nebencadenzen.

§ 253.

In Ansehung dieser ganzen Gattung von Harmonieenschritten ist es sehr fühlbar, dass nach jedem sowohl Haupt-, als Nebenvierklang, am natürlichsten der Dreiklang folgt, welcher seinen Sitz um eine Quarte höher, oder um eine Unterquinte tiefer hat als der Vierklang; mit andern Worten: nach jedem Vierklang erwartet das Gehör am natürlichsten einen Quartenschritt zum Dreiklange des Tones, welcher um eine Quarte höher ist als der Grundton jenes Vierklanges.

(§ 252.) 293. Von dieser Art sind alle im vorigen § unter Nr. 4, und die in obiger Fig. 293 vorkommenden Cadenzen.

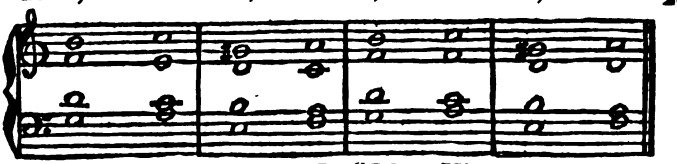
Weil nun diese Art von Cadenzen der Erwartung des Gehöres am meisten entspricht, und also die natür-

Digitized by Google

lichste ist, so wollen wir sie **natürliche Cadenzen** nennen.

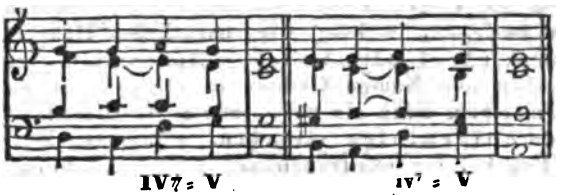
Wenn aber, nach einem Haupt-, oder Nebenvierklang, ein **anderer** leitereigener Dreiklang folgt als der um eine Quarte höhere, z. B. Fig. 294, 294.

294 *i*.) *k*.) *l*.) *m*.) 294 *i*, *k*, *l*, *m*



C: V⁷ = VI a: V⁷ = VI C: V⁷ = IV a: V⁷ = IV.

n.) *o*.) *n*, *o*.



IV7 = V IV⁷ = V

so ist eine solche Harmonieenfolge zwar, nach der Begriffbestimmung die wir von Cadenz gegeben, immer eine Cadenz, allein nicht die, welche das Gehör, als die natürlichste, erwartet hatte, sondern eine minder natürliche; und da also durch solche Harmonieenfolgen das Gehör seine Erwartung betrogen sieht, so legen wir dieser ganzen Gattung den Namen **Trugcadenzen** bei.

§ 254.

Nach diesen Unterscheidungen, giebt es also im Ganzen vierlei Cadenzen, nämlich:

1.) **Hauptcadenzen**, (wie in obiger Fig. 293 *i*, 293 *i*.
und 294 *i*, *k*, *l*, *m*;) — und zwar entweder 294 *i*, *k*, *l*, *m*.
a.) **Natürliche Hauptcadenzen**, (wie
Fig. 293 *i*,) — oder 293 *i*.

Digitized by Google

294 *i* - *m*. *b*.) Trug-Haupteadenzen; (Fig. 294 *i* bis *m*); — dann

293 *k*. 2.) Nebencadenzen, (wie Fig. 293 *k* u. flgg.

294 *n*, *o*. dann 294 *n*, *o*; — und zwar wieder entweder

293 *k*. *a*.) Natürliche Nebencadenzen, (wie 293 *k* u. f.,) — oder

294 *n*, *o*. *b*.) Trug-Nebencadenzen, (wie 294 *n*, *o*.)

Wir wollen jede dieser Gattungen nun näher durchgehen, zuvor jedoch noch bemerken, dass der Name Cadenz bei anderen Schriftstellern nicht selten etwas Anderes bedeutet, als bei uns. Bei Einigen hat er nämlich eine weit eingeschränktere Bedeutung, indem sie diesen Namen nur derjenigen Harmonieenfolge beilegen, welche wir natürliche Haupteadenz nennen, (V⁷-I oder V⁷-1.) — Andere hingegen gebrauchen den Namen Cadenz in einem weit ausgedehnteren Sinn als wir, indem sie darunter jede Harmonieenfolge verstehen. (Namentlich ist dies der Fall bei neueren französischen Schriftstellern, z. B. Momigny, Berton, u. a. m.) — Wieder andere, (z. B. Koch im Handbuch d. Comp. § 102 u. 179,) verstehen darunter das, was wir später unter dem Namen ganze Schlussformel werden kennen lernen. Noch Andere verbinden mit dem Ausdrucke Cadenz ungefähr eben den Begriff wie wir, (z. B. Rousseau, *Dict. de Mus.* u. a. m.)

Eben so wenig und noch weniger übereinstimmend, sind die Autoren in Ansehung des Gebrauches der Ausdrücke natürliche Cadenz — Trugcadenz — vermiedene — unterbrochene Cadenzen, u. s. w., worunter gewöhnlich Jeder etwas Anderes versteht, als die übrigen.

Um wenigstens in unserer Theorie Sprachverwirrung zu vermeiden, ist es sehr nöthig, den Leser zu bitten, bei Lesung dieses Buches die, in den vorstehenden Paragraphen festgestellten Begriffe und Bedeutungen der Ausdrücke recht festzuhalten.

Digitized by Google

Anmerkung.

Es ist überhaupt immer eine recht missliche Sache um den Gebrauch von Kunstwörtern, welche schon von Anderen in einem anderen Sinne gebraucht worden sind, wie dies nicht allein bei den Ausdrücken Cadenz, vermiedene Cadenz, Trugcadenz; u. dgl., sondern fast bei allen musikalischen Kunstwörtern der Fall ist. Immer muss man dabei befürchten, dass jeder Leser, je nachdem er einem solchen Kunstworte bisher die eine, oder die andere der verschiedenen üblichen Bedeutungen beizulegen gewohnt war, auch fortfahren werde, darunter immer das Gewohnte zu verstehen, dass also leicht von drei oder vier Lesern jeder etwas Anderes unter demselben Kunstworte verstehen werde, und vielleicht keiner das, was der Schriftsteller damit gemeint hatte.

Aus diesem Gesichtspunote betrachtet, sollte man fast jedem wissenschaftlichen Schriftsteller rathen, sich lieber gleich eine ganz neue eigene Terminologie, und zu seinen Begriffen gleich eben so viele neue Kunstausdrücke zu erschaffen.

Nur das Bestreben, so viel wie möglich alles Vorhandene, wenn es irgend brauchbar ist, auch beizubehalten, und selbst den Anschein von Neuerungssucht möglichst zu vermeiden, hat mich bewogen, nur so wenige neue Kunstwörter einzuführen, wie ich gethan, und jedes schon bestehende Kunstwort so viel wie möglich in dem Sinne zu gebrauchen, in welchem es bisher am gewöhnlichsten gebraucht zu werden pflegte.

1.) Hauptcadenzen.

§. 258.

Haupteadenz ist, wie wir so eben gesagt, jedes leitertreue Folgen eines Dreiklanges nach einem Hauptvierklange. Sie zerfällt in zwei Gattungen: natürliche Hauptcadenzen, und Trug-Hauptcadenzen.

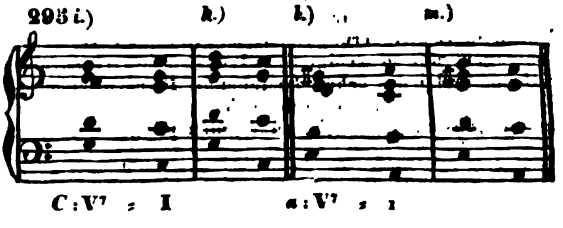
a.) *Natürliche Haupteadenz.*

Natürliche Haupteadenz ist der Schritt, wo, nach dem Dominanten- oder Hauptvierklange, die tonische Harmonie (also in Dur der grosse, in Moll der kleine, Dreiklang der ersten Stufe) folgt; oder kürzer: es ist die Harmonieenfolge V^7 I, oder V^7 i.

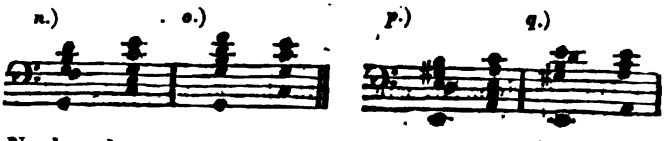
Digitized by Google

Sie hat für das Gehör etwas besonders Entscheidendes, Bestimmendes, oder Befriedigendes; wovon der Grund vielleicht darin liegt, dass sie aus zwei
(§ 123.) wesentlichsten (§ 123) Harmonieen der Tonart besteht, deren Erstere überdies die am allerwenigsten
(§ 158.) mehrdeutige (§ 158), die Letztere aber die tonische selber ist.

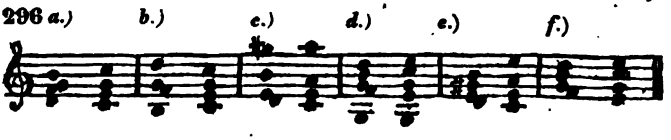
Am meisten befriedigend und entscheidend ist sie, wenn die beiden Harmonieen, aus denen sie besteht, in ihrer Grundstellung erscheinen, — vorzüglich dann, wenn im zweiten Accord auch zugleich die
295 *i, k, l, m.* tonische Note zuoberst liegt, wie in Fig. 295 *i*, *k*, *l*, *m*; —



n-q. weniger, wenn dies nicht der Fall ist, wie bei *n* bis *q*.

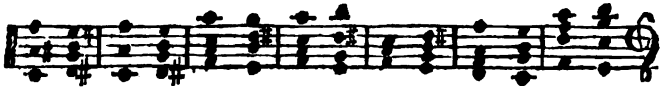


Noch mehr von ihrem Nachdrucke, von ihrem entscheidenden Charakter, verlieren diese Cadenzen dadurch, wenn die Harmonieen woraus sie bestehen, oder auch nur eine derselben, in einer Umgestaltung erscheinen,
296 *a-f.* z. B. in verwechselter Lage, wie in Fig. 296 *a-f*,



Digitized by Google

oder wenn dem Hauptvierklang eine None beigefügt wird, wie bei *g-n*. 296 *g-n*.



Ja, das Beispiel bei *m* beweiset, dass eine Cadenz, worin der Hauptvierklang mit kleiner None, in vierter Verwechslung (1ter B. § 87) erscheint, fast übelklingend zu nennen ist. — Noch übler wär' eine solche Cadenz in Dur, wie bei *n*, aus dem schon aus § 80 bekannten Grunde. *m*. (§ 87.) *n*. (§ 80.)

Man kann die Cadenzen der zuerst erwähnten kräftigeren und vollkommneren Art **vollkommene**, die minder kräftigen aber **unvollkommene** Cadenzen nennen. (Vergl. auch den § 304.) (§ 304.)

---

b.) *Trug-Hauptcadenzen.*

§ 256.

Die bisher erwähnte Art von Hauptcadenzen ist die natürlichste von allen; sie entspricht am meisten der Erwartung, welche jeder Hauptvierklang erweckt.

Man kann indessen nach einem Hauptvierklang auch wohl **einen anderen** Dreiklang folgen lassen. Da aber eine solche Grundfolge immer weniger natürlich ist als die natürliche Cadenz, (indem das Gehör nach der Harmonie V^7 immer eher die tonische Harmonie erwartet hätte, und also, wenn, an deren Statt, ein anderer Dreiklang erscheint, sich in dieser Erwartung betrogen findet); so heissen alle solche Harmoniesschritte, wo, nach einem Hauptvierklange, zwar

Digitized by Google

ein leitergleicher Dreiklang, aber nicht der tonische selber, folgt, Trug-Hauptcadenzen.

Man nennt sie auch oft Trugschlüsse, auch wohl unterbrochene Cadenzen.— Wir aber meiden diese letztere Benennung, als zweideutig, weil andere Tonlehrer eben diesen Namen wieder einer ganz anderen Art von Harmonieenfolgen beilegen, welche wir unter dem Namen vermiedene Cadenzen werden kennen lernen.

§ 257.

Trug-Hauptcadenz ist also derjenige Harmonieenschritt, wo, nach einem Hauptvierklang, ein anderer leitergleicher Dreiklang folgt als der tonische; also

In Dur:

$\underbrace{V^7 \rightarrow VI}_{2^\bullet}$, $\underbrace{V^7 \rightarrow {}^0VII}_{3^\bullet}$, $\underbrace{V^7 \rightarrow II}_{\cdot 5}$, $\underbrace{V^7 \rightarrow III}_{6^\bullet}$, $\underbrace{V^7 \rightarrow IV}_{\cdot 7}$;

In Moll:

$\underbrace{V^7 \rightarrow VI}_{\cdot 2}$, $\underbrace{V^7 \rightarrow {}^0VII}_{3^\bullet}$, $\underbrace{V^7 \rightarrow {}^0II}_{5^\bullet}$, — $\underbrace{V^7 \rightarrow IV}_{\cdot 7}$.

In Moll wieder eine weniger als in Dur, weil auf der dritten Stufe der weichen Tonart keine Harmonie ihren Sitz hat.

Die gewöhnlichste Art von Trug-Hauptcadenz ist diejenige, welche einen Secundenschritt bildet; also
297 *a-d.* in Dur: $V^7 \rightarrow VI$, und in Moll: $V^7 \rightarrow VI$. Fig. 297 *a-d.* In diesen und ähnlichen Gestalten kommen sie sehr häufig vor; seltener und minder gut in Umgestaltungen, z. B. in Verwechslungen, wie bei *e-m*, oder
e-m.
n-v. mit beigefügter None zum Hauptvierklange bei *n-v.*— Manche dieser Beispiele klingen nur um desswillen weniger unangenehm, weil das Gehör sich dieselben

Digitized by Google

auch auf eine andere Art erklären kann als für Trugcadenzen, nämlich entweder für Ausweichungen durch Hilfe der Sextquartenlage, wie bei *m*, oder auch für blose Durchgangsaccorde, wie bei *r*. 297 *m*, *r*

Zuweilen lassen sich jedoch solche Trugcadenzen auch in Verwechslungen mit glücklicher Wirkung anbringen. Ein sehr wirkungsvolles Beispiel dieser Art giebt uns J. Haydn (gleich im Anfang seiner Ouverture zur Schöpfung) Fig. 298, wo beide Harmonieen in erster Verwechslung erscheinen. Ein anderes Beispiel einer solchen Trugcadenz, wo der Hauptvierklang in zweiter Verwechslung erscheint, zeigt Fig. 299, — und eben so glücklich ist in Fig. 300 zweimal die Harmonie VI in erster Verwechslung aufgeführt. 298. 299, 300.

Noch ein anderes Beispiel der Trugcadenz V^7-VI, in verwechselter Lage, und zugleich mit beigefügter None, findet sich in Fig. 301 im 4ten Tacte, wo, nach Eis^7 mit kleiner None in erster Verwechslung, D gleichfalls in erster Verwechslung, folgt. — (Freilich aber lässt sich der Harmonieenschritt vom vorletzten zum letzten Tact auch wohl noch anders erklären als für *fis*: V^7-VI; wenn man nämlich den Ton Eis im Bass etwa als blos durchgehende, also als harmonisch gar nicht geltende Note ansehen will, so wäre die Harmonieenfolge alsdann *A*: V^7 zu IV. — Oder man könnte auch füglich die D-Harmonie des letzten Tactes schon wieder als I der ursprünglichen, noch unvergessenen Tonart *D*-dur ansehen, (nach § 211) und dann wäre die Harmonieenfolge entweder *fis*: V^7 zu *D*: I, oder *A*: V^7 zu *D*: I.) 301. (§ 211.)

Weitere Beispiele dieser Art von Trugcadenzen gewähren die Figuren 302-304. 302-304.

Digitized by Google

§ 258.

Weit seltener, als die bisher erwähnten Trug-Hauptcadenzen $V^7 \nearrow VI$, oder $V^7 \nearrow VI$, sind die übrigen möglichen Fälle dieser Classe, nämlich

in Dur: $V^7 \nearrow {}^{o}VII$, $V^7 \nearrow II$, $V^7 \nearrow III$, $V^7 \nearrow IV$; — und

in Moll: $V^7 \nearrow {}^{o}VII$, $V^7 \nearrow {}^{o}II$, — $V^7 \nearrow IV$.

Was zuerst die: $V^7 \nearrow {}^{o}VII$ in Dur und Moll betrifft, so kann von einer solchen Harmonieenfolge eigentlich gar nicht die Rede sein; denn wenn das Gehör erst V^7 gehört hat, z. B. $\mathfrak{S}^7$, so nimmt es den darauf folgenden verminderten Dreiklang, z. B. $^{o}\flat$, gewiss eher für den fortwährenden Hauptvierklang $\mathfrak{S}^7$, also für V^7, als für einen wirklichen verminderten Dreiklang $^{o}\flat$, $^{o}VII^7$.

(§ 246.) Was wir im § 246, bei *e.)* von der Harmonieenfolge $V \nearrow {}^{o}VII$ gesagt, tritt hier in noch verstärktem Mase ein.

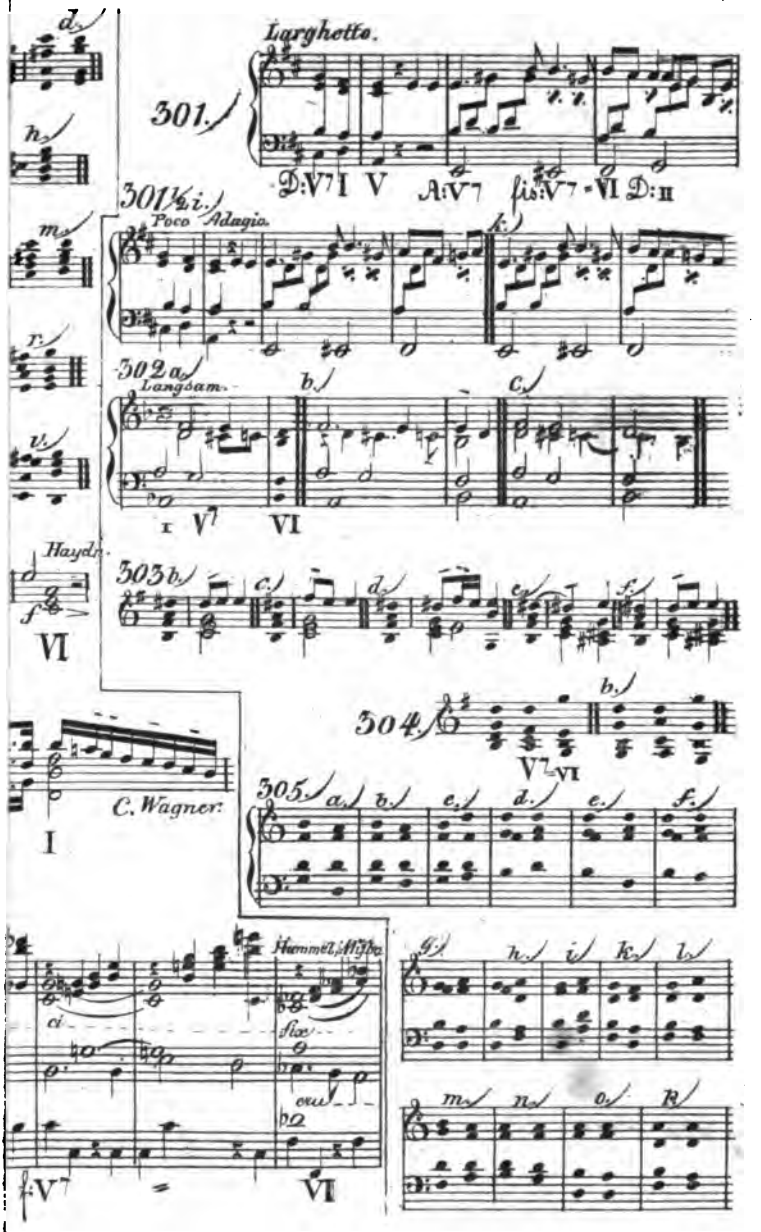
§ 259.

Beispiele von der Trugcadenz $V^7 \nearrow II$ enthalten die
305 *a-p*, *a-p*. Fig. 305 *a* bis *p*. Bei *n* bis *p* ist dem Hauptvierklang eine grosse None beigefügt.

Diese sämmtlichen Harmonieenfolgen sind selten von ausnehmender Wirkung; und da, wo sie dem Gehöre nicht anstössig sind, liegt die Ursache oft auch darin, dass sie ihm eigentlich als etwas Anderes erscheinen, und nicht als $V^7 \nearrow II$; nämlich entweder als Ausweichungen vermöge der Sextquartenlage, oder auch als blose Durchgänge.

Dass sich indessen solche Harmonieenfolgen doch in wirkliche Anwendung bringen lassen, zeigen unter
306, 307, 308. andern die Fig. 306 u. 307. Auch in Fig. 308 findet man eben diese Harmonieenfolge in der That mit trefflicher Wirkung angewendet.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Ob es übrigens, um dieses letztere Exempel zu erklären, um dessen Harmonieenfolge und Stimmenführung erst zu rechtfertigen, und zuletzt classisch und genial zu finden, — ob es dazu so kunstreicher Suppositionen, Fictionen und Ellipsen bedarf, wie die, welche der Verfasser eines Aufsatzes in Nr. 26 der Leipziger allg. mus. Ztg. v. 1811 aufbieten zu müssen glaubt? werden wir weiter unten noch näher berühren. Ich wenigstens finde darin nichts, was auch nur scheinbar einer wahren Regel widerspräche, und folglich nichts, was erst einer so gekünstelten Erklärung und Rechtfertigung bedürfte.

Beispiele der Trugcadenz V^7 ⁄ °II liefert Fig. 309. 309.
Auch diese sämmtlichen Accordenfolgen heissen eben nicht Viel, da das Gehör auch hier den verminderten Dreiklang °𝔥 gerne für eine Fortsetzung der Harmonie 𝔈⁷, nur mit ausgelassener Grundnote und Terz und beigefügter kleiner None, annimmt. Indessen kann doch auch diese Art von Harmonieenfolge vielleicht einmal mit Wirkung angebracht werden, z. B. Fig. 310 u. 311. 310, 311.

§ 260.

Die Trugcadenz V^7 ⁄ III klingt immer etwas fremd; schon darum, weil darin der, schon an sich selbst weniger alltägliche, Dreiklang der IIIten Stufe vorkommt, Fig. 312. — In Fig. 313 erscheint dieselbe 311, 313.
Harmonieenfolge mit beigefügter None zum Hauptvierklange. — Wenige dieser Accordenfolgen klingen gut, und diese wenigen nur darum, weil das Gehör sich dieselben, wie bereits erwähnt, als etwas Anderes erklären kann. — Nicht besser sind die Beispiele, welche man in Kochs Handbuch der Harmonie § 187 unbedenklich aufgestellt findet, Fig. 314. — 314.
Eher lassen sich andere Lagen und Umstände auf-

Digitized by Google

finden, unter welchen die Folge V^7, III zwar nicht alltäglich, aber doch auch nichts weniger als unangenehm
315. klingt, z. B. Fig. 315, zumal wenn man, durch etwas langsame Bewegung, dem Gehöre Zeit lässt sich darein zu finden. — Auf ähnliche Art findet man diese Harmonieenfolge mit glücklichem Erfolg angebracht in
316. Fig. 316. — Ein ähnliches Beispiel findet man in
317. Fig. 317.

§ 261.

Von der Cadenz V^7, IV oder V^7, IV, wo nämlich nach dem Hauptvierklange der Dreiklang der vier-
318. ten Stufe folgt, finden sich Beispiele in Fig. 318;
a-m. und zwar von V^7, IV unter *a* bis *m*, — und von V^7, IV
n-y. unter *n-y*.

Auch diese sämmtlichen Folgen sind von zweideutigem Werthe, und nur mit Sorgfalt und Behutsamkeit angebracht, können sie zuweilen von Wirkung sein,
319-321. wie etwa in den Fig. 319 bis 321. — Auch das bereits
301. (§257.) als Fig. 301 angeführte Beispiel lässt sich, wie im § 257 am Ende auch bemerkt ist, als eine solche Harmonieenfolge ansehen.

2.) Nebencadenzen.

§ 262.

Nebencadenz nannten wir denjenigen Harmonieenschritt, wo, nach einem Nebenvierklang, ein leitergleicher Dreiklang folgt.

Die Nebencadenzen zerfallen, eben so wie ihr Vorbild, die Hauptcadenzen, in natürliche Nebencadenzen, und Trug-Nebencadenzen.

Digitized by Google

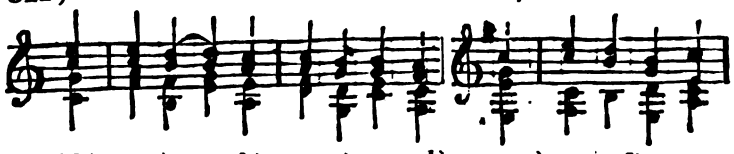
a.) Natürliche Nebencadenzen.

§ 263.

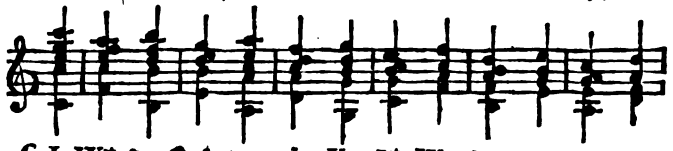
So wie, nach jedem **Hauptvierklang**, am natürlichsten der Dreiklang folgt, welcher um drei Stufen höher als jener seinen Sitz hat (§ 255), eben so folgt auch nach jedem **Nebenvierklang** am natürlichsten der um drei Stufen höher residirende leitergleiche Dreiklang. (§ 255.)

Eine **natürliche** Nebencadenz ist demnach diejenige Harmonieenfolge, wo, nach einem Nebenvierklange, derjenige leitergleiche Dreiklang folgt, welcher um eine Quarte höher seinen Sitz hat als jener, oder mit anderen Worten, wo nach einem Nebenvierklang, ein leitertreuer Quartenschritt zu dem um eine Quarte höheren Dreiklange geschieht. Dies ist der Fall in den Fig. 322 bis 324. 322-324.

322.) 323.) 322, 323.

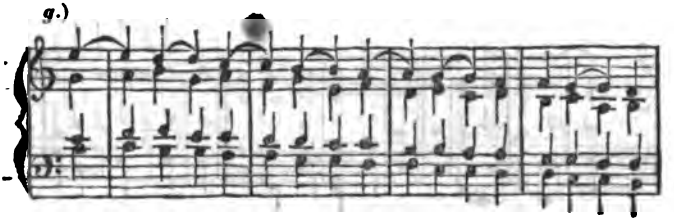


324.) a.) b.) c.) d.) e.) f.) 324 a-f.



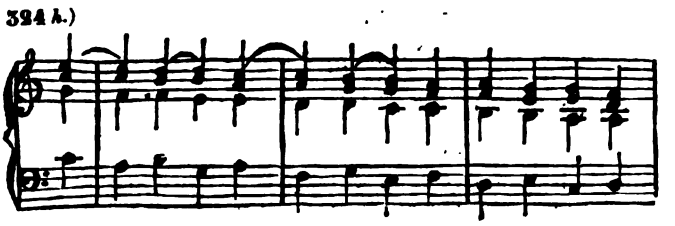
C: I IV7 s °VII, II7 s VI, II7 s V, I7 s IV, °VII7 s III, VI7 s II

g.) g.

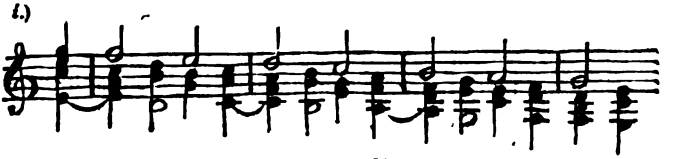


Digitized by Google

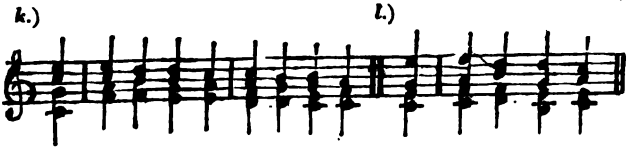
324 k.



i.

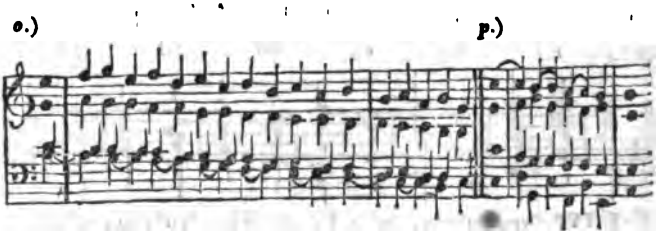


k, l.

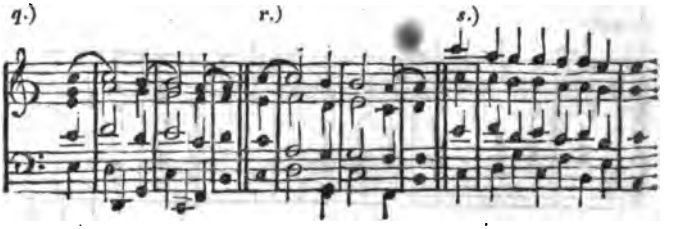


m, n

o, p.

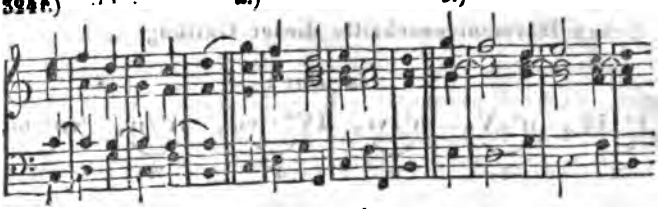


q, r, s.



Digitized by Google

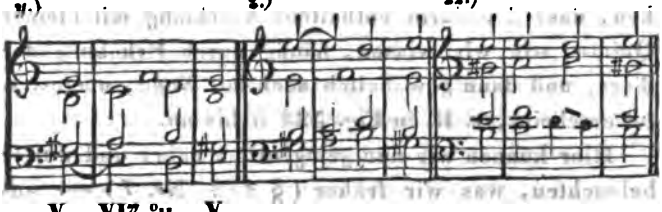
324 t.) u.) v.) 324 t, u, v.



w.) x.) w, x.

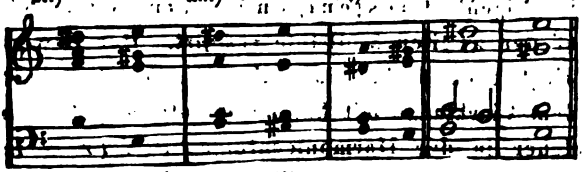
VI7 °m IV7 °VII °II7 V

y.) z.) zz.) y, z, zz.



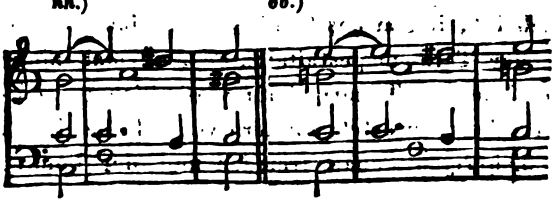
V VI7 °II V

ii.) kk.) ll.) mm.) ii, kk, ll, mm.



°II7 V °II7 V

nn.) oo.) nn, oo.



Digitized by Google

Folgende Tabelle gewährt eine Uebersicht aller möglichen Harmonieenschritte dieser Gattung.

In Dur:

$$\underbrace{\mathrm{I}\,\mathfrak{7}\,\mathfrak{s}\,\mathrm{IV}}_{\cdot 4},\quad \underbrace{\mathrm{II}^7\,\mathfrak{s}\,\mathrm{V}}_{\cdot 4},\quad \underbrace{\mathrm{III}^7\,\mathfrak{s}\,\mathrm{VI}}_{\cdot 4},\quad \underbrace{\mathrm{IV}\,\mathfrak{7}\,\mathfrak{s}\,{}^{\circ}\mathrm{VII}}_{4\cdot},\quad \underbrace{\mathrm{VI}^7\,\mathfrak{s}\,\mathrm{II}}_{\cdot 4},\quad \underbrace{{}^{\circ}\mathrm{VII}^7\,\mathfrak{s}\,\mathrm{III}}_{\cdot 4},$$

In Moll:

$$\text{—},\quad \underbrace{{}^{\circ}\mathrm{II}^7\,\mathfrak{s}\,\mathrm{V}}_{\cdot 4},\quad \text{—},\quad \underbrace{\mathrm{IV}^7\,\mathfrak{s}\,{}^{\circ}\mathrm{VII}}_{4\cdot},\quad \underbrace{\mathrm{VI}\,\mathfrak{7}\,\mathfrak{s}\,{}^{\circ}\mathrm{II}}_{4\cdot},\quad \text{—}.$$

(In Moll wieder weniger als in Dur.)

§ 264.

Insbesondere ist von der Cadenz ${}^{\circ}\mathrm{II}^7\,\mathfrak{s}\,\mathrm{V}$ zu bemerken, dass der darin enthaltene Vierklang mit kleiner Quinte, wie wir wissen, häufig durch Erhöhung der Terz, und dann gewöhnlich auch mit None, umgestaltet erscheint, z. B. in Fig. 324 *ii* bis *nn*.

324 *ii* - *nn*.

Hier können wir nun gelegentlich näher und weiter beleuchten, was wir früher (§ 148, Nr. 7) nur anführen konnten: nämlich dass solche Erhöhung der Terz eine Eigenheit desjenigen Vierklanges ist, welcher auf der zweiten Mollstufe residirt. Der Beweis davon liegt eben darin, dass diese Umgestaltungsart grade dem Vierklange mit kleiner Quinte so natürlich ist, welcher in der Harmonieenfolge ${}^{\circ}\mathrm{II}^7\,\mathfrak{s}\,\mathrm{V}$ (z. B. in *a*-moll in der Folge ${}^{\circ}\mathfrak{h}^7\,\mathfrak{s}\,\mathfrak{E}$) vorkommt; nicht aber auch dem, welcher in der Folge ${}^{\circ}\mathrm{VII}^7\,\mathfrak{s}\,\mathrm{III}$ (z. B. in *C*-dur: ${}^{\circ}\mathfrak{h}^7\,\mathfrak{s}\,\mathfrak{e}$) erscheint; indem das Gehör, nach einem durch Erhöhung der Terz umgestalteten ${}^{\circ}\mathfrak{h}^7$, allemal nicht den in der bisherigen Tonart *C*-dur vorfindlichen weichen *e*-Dreiklang erwartet, sondern vielmehr bestimmt den, der bisherigen Tonart fremden und der Tonart

(§ 148.)

Digitized by Google

a-moll eigenen, harten *E*-Dreiklang (vergl. Fig. 324 *nn* und *oo*); Beweis genug, dass es die Harmonie $^{o}\flat^{7}$, sobald es dieselbe mit erhöheter Terz auftreten hört, nicht mehr als Vierklang der siebenten Durstufe, sondern als *d*: $^{o}\text{II}^{7}$, vernimmt (vergl. § 202), dass ihm also die Erhöhung der Terz für ein charakteristisches Kennzeichen desjenigen Vierklanges mit kleiner Quinte gilt, welcher auf der zweiten Mollstufe zu Hause ist. (Vergl. 1. Bd. Taf. 8.) 324 *nn*, *oo*. (§ 202.)

Dass übrigens wohl auch in Sätzen aus harter Tonart zuweilen vorübergehend Zusammenklänge vorkommen, die einem Accorde der oben besprochenen Art gleich sehen, aber auf ganz anderem Wege, nämlich durch Eindringung der Quinte des Wechseldominantaccordes entstanden sind, haben wir bereits früher erwähnt. (§ 94.) (§ 94.)

§ 268.

So wie die Hauptcadenzen in verwechselten Lagen unvollkommener sind als in Grundstellung, eben so ist dies der Fall bei den Nebencadenzen. Besonders unvollkommen sind sie, wenn der Vierklang in zweiter Verwechslung erscheint, Fig. 324 wie bei *g*; — weit besser schon in erster Verwechslung, wie bei *h*, — oder auch wohl in dritter, wie bei *i*. 324 *g*. *h*. *i*.

Aber auch der nach dem Vierklange folgende Dreiklang erscheint besser in seiner Grundstellung, als in Verwechslung, zumal in zweiter, bei *k*, *l*. *k*, *l*.

Nur von der Cadenz $^{o}\text{II}^{7}$–*V* ist das Besondere zu bemerken, dass, wenn dabei der erstere Accord mit erhöhter Terz erscheint, bei demselben die Lage zweiter Verwechslung durchaus nicht mangelhaft erscheint. (Siehe § 91, bei B.) (§ 91.)

Noch viele Beispiele von natürlichen Nebencadenzen enthält die neunte Notentafel des 1. Bandes.

Digitized by Google

b.) Trug-Nebencadenzen.

§ 266.

(§ 253.) **Trug-Nebencadenz ist (nach dem § 253) der Harmonieenschritt, wo, nach einem Nebenvierklang, ein anderer Dreiklang folgt als der, welcher drei Stufen höher als der Nebenvierklang residirt.**

Die möglichen Fälle dieser Art stellt nachstehende Tabelle vor.

In Dur:

I? ≠ I ,	I? ≠ II ,	I? ≠ III ,	I? ≠ V ,	I? ≠ VI ,	I? ≠ °VII ;
II⁷ ≠ II ,	II⁷ ≠ III ,	II⁷ ≠ IV ,	II⁷ ≠ VI ,	II⁷ ≠ °VII ,	II⁷ ≠ I ;
III⁷ ≠ III ,	III⁷ ≠ IV ,	III⁷ ≠ V ,	III⁷ ≠ °VII ,	III⁷ ≠ I ,	III⁷ ≠ II ;
IV? ≠ IV ,	IV? ≠ V ,	IV? ≠ VI ,	IV? ≠ I ,	IV? ≠ II ,	IV? ≠ III ;
VI⁷ ≠ VI ,	VI⁷ ≠ °VII ,	VI⁷ ≠ I ,	VI⁷ ≠ III ,	VI⁷ ≠ IV ,	VI⁷ ≠ V ;
°VII⁷ ≠ °VII ,	°VII⁷ ≠ I ,	°VII⁷ ≠ II ,	°VII⁷ ≠ IV ,	°VII⁷ ≠ V ,	°VII⁷ ≠ VI .
1	2	3	5	6	7

In Moll:

°II⁷ ≠ °II ,	— ,	°II⁷ ≠ IV ,	°II⁷ ≠ VI ,	°II⁷ ≠ °VII ,	°II⁷ ≠ I ;
IV⁷ ≠ IV ,	IV⁷ ≠ V ,	IV⁷ ≠ VI ,	IV⁷ ≠ I ,	IV⁷ ≠ °II ,	— ;
VI? ≠ VI ,	VI? ≠ °VII ,	VI? ≠ I ,	— ,	VI? ≠ IV ,	VI? ≠ V .
1	2	3	5	6	7

§ 267.

Diese sämmtlichen Harmonieenfolgen bilden ein ziemlich unfruchtbares Feld, indem nur selten eine Cadenz dieser Art mit Wirkung anzubringen ist. Den Beweis liefern selbst die Beispiele von solchen Folgen, welche man in Lehrbüchern angeführt findet, z. B.

(§ 187.) 328-330. **bei Koch (im Handbuch der Harmonie, § 187) Fig. 328-330. — Eher mögten solche Harmonieenfolgen in**

325-327, 331. **Gestalten wie bei 325 bis 327, und 331, zu gebrauchen sein.**

Digitized by Google

§ 268.

Eine besondere Beachtung verdient die Harmonieenfolge $II^7 \neq I$ oder $^oII^7 \neq I$, wenn dabei die Harmonie I oder I in Quartsextenlage auftritt, wo dann von dieser Folge dasselbe gilt, was wir (§ 250, bei b.) (§ 250.) in Ansehung der Folge $II \neq I$ oder $^oII \neq I$ anführten, Fig. 332. 332.

Auch erscheint in solchen Fällen die Harmonie $^oII^7$ allenfalls mit willkührlich erhöhter Terz, Fig 333. 333.

Mehre Beispiele findet man auf der achten Notentafel des 1. Bds.

Anmerkung.

UnsereTheoristen glauben, Accordenfolgen der im vorstehenden § erwähnten Art nicht für $II^7 \neq I$ oder $^oII^7 \neq I$ erkennen zu dürfen, sondern sie, — freilich auf eine sehr unnöthig kunstreiche und mühselige Art, — für etwas ganz Anderes deuten zu müssen; und zwar aus folgenden Gründen:

Fürs Erste meinen sie, diese Accordenfolgen würden, wenn man sie als $^oII^7 \neq I$ erklärte, einen Untersecundenschritt der Grundharmonie enthalten, welcher ja doch von den probatesten Auctoribus verboten sei. (Anm. zum § 242.) Um sie nun von (§ 242, Anm.) solchem Vorwurfe freisprechen zu können, ersinnen sie zweierlei Ausreden. Es scheint zwar, sagen sie, als folge in solchen Fällen nach der Harmonie II^7 oder $^oII^7$ die Harmonie I oder I; allein man muss das so erklären, (*a.*) als folge auf II^7 oder $^oII^7$ eigentlich V, dies V sei aber nur — ausgelassen; — oder (*b.*), so, als sei der Quartsextaccord, hier nur ein Vorhaltsaccord, dessen Grundharmonie also nicht I oder I, sondern V oder V^7. — Ich muss sagen, dass, wenn ich an jenes Verbot selber glaubte, die Art, wie die fragliche Accordenfolge gegen den Vorwurf der Uebertretung desselben in Schutz genommen wird, mich sehr unbefriedigt lassen würde. Uebrigens glaube ich, schon in früheren Anmerkungen genug, sowohl über den Einwurf selber, als über die beiderlei Vertheidigung, dagegen, gesagt zu haben, um hier einer ausführlichen Beleuchtung des ganzen, unnöthig kunstreichen Gewebes überhoben sein zu können.

Zweitens finden die gelehrten Tonforscher in solcher Accordenfolge eine „stillstehende Septime", und haben viele Noth, dies Stillstehen mit den Regeln zu vereinbaren, welche sie von der Fortschreitung der Septime nun doch einmal ersonnen haben. (Leipz. allgem. mus. Ztg. XII. Jahrg. N. 58 u. f. S. 921.) Wir werden von dieser „stillstehenden

Digitized by Google

(§ 320, 392, Anm.)

Septime" in der Lehre von der Stimmenführung sprechen. (Anm. z. § 320 u. 392.) Hier nur so viel: wenn in diesem, so wie in tausend andern, täglich vorkommenden Fällen, die Septime sich nicht fortbewegt, so hätte man wohl am besten gethan, die Regel, jede Septime müsse sich fortbewegen, lieber nicht zu machen. Auch hier hätte man, wie in so vielen anderen Fällen, zugleich mit der unnöthigen Regel, auch die unnöthige Mühe gespart, schlechte Ausreden und Entschuldigungen sogenannter Ausnahmen zu ersinnen.

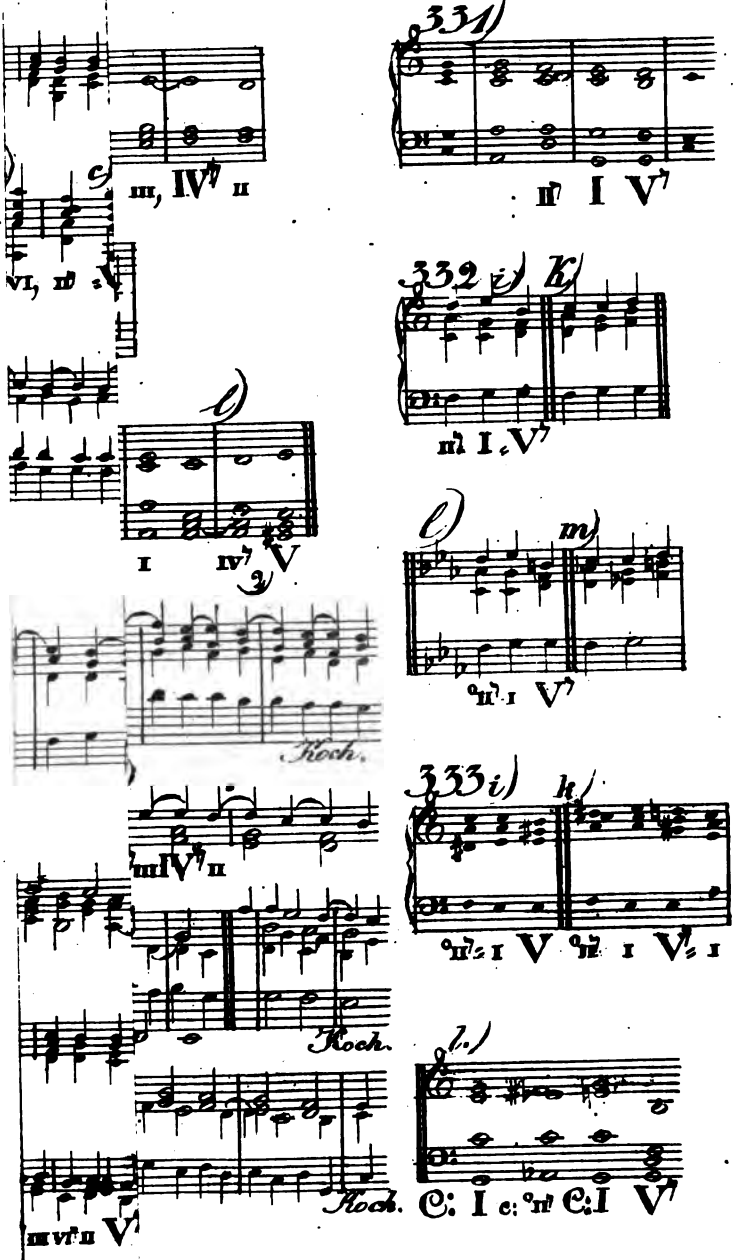
D.) *Von denen Harmonieenschritten, wo, nach einem Vierklang, ein anderer aus derselben Tonart folgt. (Leitertreue Cadenzvermeidungen.)*

§ 269.

Wir haben bis hierher drei Hauptarten leitertreuer Harmonieenfolgen kennen gelernt, nämlich wo A.) nach einem Dreiklang ein Dreiklang, oder B.) wo nach einem Dreiklang ein Vierklang, oder C.) nach einem Vierklang ein leitergleicher Dreiklang folgte. Wenn man aber D.) nach einem Vierklange **keinen** leitergleichen Dreiklang folgen lässt, sondern entweder einen anderen leitergleichen Vierklang, — oder auch irgend eine leiterfremde Harmonie, — so hat man eben — **keine** Cadenzen gemacht, und hat **vermieden** eine zu machen, hat die **Cadenz vermieden**, und daher pflegt man denn solche Harmonieenfolgen, wo, nach einem Vierklang, etwas Anderes als ein leitereigener Dreiklang folgt, **Cadenzvermeidungen** oder auch wohl **vermiedene** Cadenzen zu nennen.

Hier, wo wir überhaupt nur erst **leitertreue** Harmonieenfolgen abhandeln, betrachten wir auch nur die leitertreuen, nicht auch die ausweichenden Cadenzvermeidungen, d. h. nur **diejenigen**, wo nach einem Vierklang, ein **leitergleicher anderer Vierklang** folgt.

Digitized by Google



Digitized by Google

(§ 320. 392, Anm.) Septime" in der Lehre von der Stimmenführung sprechen. (Anm. z. § 320 u. 392.) Hier nur so viel: wenn in diesem, so wie in tausend andern, täglich vorkommenden Fällen, die Septime sich nicht fortbewegt, so hätte man wohl am besten gethan, die Regel, jede Septime müsse sich fortbewegen, lieber nicht zu machen. Auch hier hätte man, wie in so vielen anderen Fällen, zugleich mit der unnöthigen Regel, auch die unnöthige Mühe gespart, schlechte Ausreden und Entschuldigungen sogenannter Ausnahmen zu ersinnen.

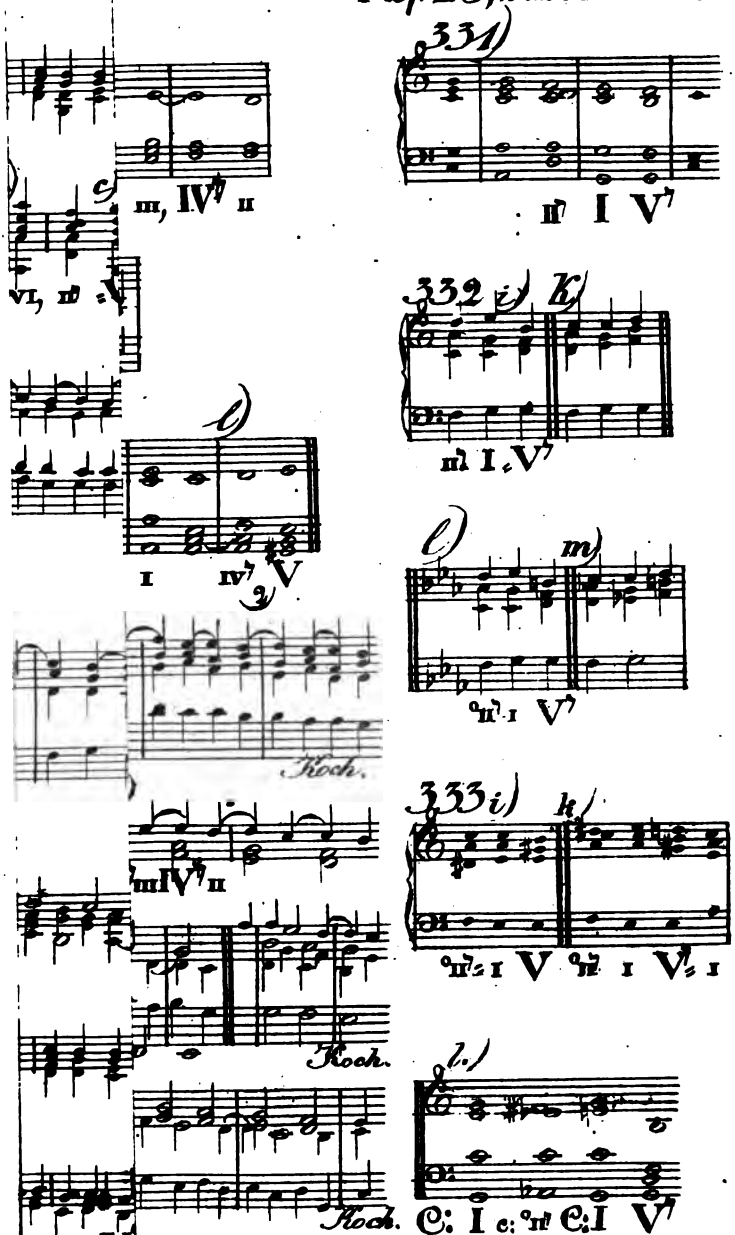
D.) *Von denen Harmonieenschritten, wo, nach einem Vierklang, ein anderer aus derselben Tonart folgt. (Leitertreue Cadenzvermeidungen.)*

§ 269.

Wir haben bis hierher drei Hauptarten leitertreuer Harmonieenfolgen kennen gelernt, nämlich wo A.) nach einem Dreiklang ein Dreiklang, oder B.) wo nach einem Dreiklang ein Vierklang, oder C.) nach einem Vierklang ein leitergleicher Dreiklang folgte. Wenn man aber D.) nach einem Vierklange **keinen** leitergleichen Dreiklang folgen lässt, sondern entweder einen anderen leitergleichen Vierklang, — oder auch irgend eine leiterfremde Harmonie, — so hat man eben — **keine** Cadenzen gemacht, und hat **vermieden** eine zu machen, hat die **Cadenz vermieden**, und daher pflegt man denn solche Harmonieenfolgen, wo, nach einem Vierklang, etwas Anderes als ein leitereigener Dreiklang folgt, **Cadenzvermeidungen** oder auch wohl **vermiedene** Cadenzen zu nennen.

Hier, wo wir überhaupt nur erst **leitertreue** Harmonieenfolgen abhandeln, betrachten wir auch nur die leitertreuen, nicht auch die ausweichenden Cadenzvermeidungen, d. h. nur **diejenigen**, wo nach einem Vierklang, ein **leitergleicher anderer Vierklang** folgt.

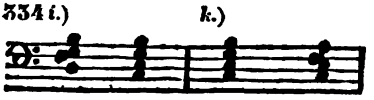
Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Auch hier kann man übrigens unterscheiden, ob der Vierklang nach einem Hauptvierklange folgt, oder nach einem Nebenvierklang. Erstenfalls hat man eine Hauptcadenz vermieden, im letzten Fall aber eine Nebencadenz. — Man sehe bei Fig. 334*i* 334*i*.



die Vermeidung einer Hauptcadenz, mittels eines, auf den Hauptvierklang folgenden andern leitereigenen Vierklanges; — Fig. *k* hingegen zeigt eine Vermeidung einer Nebencadenz mittels eines eben solchen Vierklanges. *k*.

§ 270.

Eine Uebersicht, wie, nach einem Haupt- oder Nebenvierklang, ein anderer Vierklang derselben Tonart folgen, oder mit anderen Worten, wie eine Haupt- oder Nebencadenz durch einen leitergleichen Haupt- oder Nebenvierklang vermieden werden kann, sowohl in harter als in weicher Tonart, gewährt nachstehende Tabelle.

1.) Leitertreu vermiedene Hauptcadenzen.

In Dur:

$V^7 \neq VI^7$, $V^7 \neq {}^{o}VII^7$, $V^7 \neq I^7$, $V^7 \neq II^7$, $V^7 \neq III^7$, $V^7 \neq IV^7$;
2. 3. 4. 5. 6. 7.

In Moll:

$V^7 \neq VI^7$, — , — , $V^7 \neq {}^{o}II^7$, — , $V^7 \neq IV^7$.
2. 5. 7.

Digitized by Google

2.) Leitertreu vermiedene Nebencadenzen.

In Dur:

I? ≠ II⁷ , I? ≠ III⁷ , I? ≠ IV? , I? ≠ V⁷ , I? ≠ VI⁷ , I? ≠ °VII⁷ ;
II⁷ ≠ III⁷ , II⁷ ≠ IV? , II⁷ ≠ V⁷ , II⁷ ≠ VI⁷ , II⁷ ≠ °VII⁷ , II⁷ ≠ I? ;
III⁷ ≠ IV? , III⁷ ≠ V⁷ , III⁷ ≠ VI⁷ , III⁷ ≠ °VII⁷ , III⁷ ≠ I? , III⁷ ≠ II⁷ ;
IV? ≠ V⁷ , IV? ≠ VI⁷ , IV? ≠ °VII⁷ , IV? ≠ I? , IV? ≠ II⁷ , IV? ≠ III⁷ ;
VI⁷ ≠ °VII⁷ , VI⁷ ≠ I? , VI⁷ ≠ II⁷ , VI⁷ ≠ III⁷ , VI⁷ ≠ IV? , VI⁷ ≠ V⁷ ,
°VII⁷ ≠ I? , °VII⁷ ≠ II⁷ , °VII⁷ ≠ III⁷ , °VII⁷ ≠ IV? , °VII⁷ ≠ V⁷ , °VII⁷ ≠ VI⁷ .

2 3 4 5 6 7

In Moll:

— , °II⁷ ≠ IV⁷ , °II⁷ ≠ V⁷ , °II⁷ ≠ VI? , — , — ;
IV⁷ ≠ V⁷ , IV⁷ ≠ VI? , — , — , IV⁷ ≠ °II⁷ , — ;
— , — , VI? ≠ °II⁷ , — , VI? ≠ IV⁷ , VI? ≠ V⁷ .

2 3 4 5 6 7

§ 271.

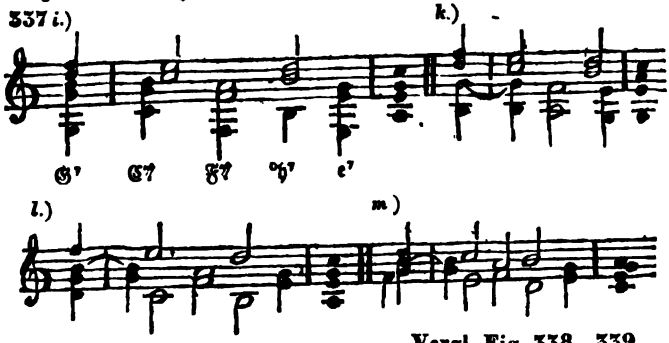
Von jedem dieser vielen möglichen Fälle Beispiele anzuführen, und über die Brauchbarkeit eines jeden etwas zu sagen, wäre allzuweitläufig. Es mögen also einige, wenn auch nicht Alles erschöpfende Bemerkungen hier genügen.

Fürs Erste ist ein grosser Theil dieser Harmonieenfolgen schon um deswillen unbrauchbar, weil die Gesetze der Vorbereitung dabei nicht beobachtet werden können. Vergl. § 251. (§ 251.)

Von den übrigen Harmonieenfolgen dieser Gattung kann man im Allgemeinen bemerken, dass die natürlichste leitertreue Folge eines Vierklanges auf den Anderen, diejenige ist, welche einen Quartenschritt bildet, d. h. wo, nach einem Vierklange, der Vier-

Digitized by Google

klang auf der Quarte des Grundtones des Ersteren folgt, z. B. Fig. 337. 337.



Vergl. Fig. 338, 339. 338, 339.

Alle übrigen sind mehr oder weniger ungewöhnlich, und selten gut. — Um doch einige, nicht eben schlechte Beispiele zu haben, sehe man solche Secundenschritte in Fig. 335, 336, — Quintenschritte in Fig. 340, 341, — Sextenschritte bei 342-344, — Septimenschritte bei 345, 346. (Uebrigens liesse sich in Fig. 343 das es des fünften Accordes auch allenfalls als Vorhalt oder Durchgang vor dem d des folgenden Accordes erklären, wie wir in der Folge sehen werden. — Die Ursache, warum in Fig. 341 das Folgen von °II7 nach V7 nicht anstössig ist, liegt grösstentheils darin, weil mit dem °II7 eine neue Phrase anfängt. Der 3te und 4te Tact sind eine Wiederholung des 1ten und 2ten; mit dem 2ten endet die Phrase mit V7, mit dem 5ten fängt dieselbe Phrase, nur eine Octave höher, von Neuem an. (§ 241, Nr. 7.) (§ 241.)

335, 336. 340, 341. 342-344, 345, 346. 343. 341.

Uebung.

Hier, am Schlusse der Betrachtung der verschiedenen leitertreuen Harmonieenfolgen, empfehle ich, zur Uebung, beim wiederholten Durchlesen des

Digitized by Google

(§ 243.) von § 243 bis hierher Gesagten, die daselbst angeführten Notenbeispiele in mehre andere Tonarten zu übersetzen. Auch mag der Anfänger versuchen, sie in andern Lagen und Verwechslungen darzustellen. Wenn ihm jedoch alsdann diese oder jene Accordenfolge nicht mehr recht klingen will, so bedenke er, dass die Ursache davon zwar oft in dieser Lage selbst (§ 241.) (§ 241) liegen kann, sehr oft aber auch blos darin, dass er bei Darstellung dieser Accordenfolge Fehler gegen die Stimmenführung begangen hat, welche er noch nicht kennt, und erst weiter unten kennen lernen wird.

Eben so kann es auch dem Anfänger schon hier eine interessante Beschäftigung gewähren, von denen Harmonieenfolgen, von welchen wir keine Beispiele angeführt haben, selbst welche zu versuchen, wozu (§251,252, 270.) ihm vorzüglich oben § 251, 252 und 270 ein weites, noch unerschöpftes Feld zur Bearbeitung angedeutet ist. Jedoch gilt auch dabei das vorstehend in Ansehung der Stimmenführung Gesagte.

III.) *Ausweichende Harmonieenfolgen.*

§ 272.

Wir betrachteten bisher solche Harmonieenfolgen, welche aus zwei zu einer und derselben Tonart gehörenden Harmonieen bestunden. Lernen wir nun auch diejenigen kennen, wo, nach einer Harmonie, eine andere folgt, welche einer andern Tonart angehört als die vorhergehende: **ausweichende Harmonieenfolgen.**

Da eine Ausweichung machen, nichts anderes ist, als, eine Tonverbindung hören lassen, welche das Gehör, aus irgend einem Grunde, für ein Glied einer andern als der bisherigen Tonart erkennt, wir aber (§ 191-226.) (oben von § 191 bis 226) schon ausführlich abgehandelt haben, wann und wodurch eine Harmonie als einer neuen Tonart angehörig erscheine, so haben wir dadurch einen grossen und wesentlichen Theil der Lehre von ausweichenden Harmonieenfolgen schon dort im Voraus erschöpft.

Digitized by Google

A.) *Aufzählung aller möglichen ausweichenden Harmonieenfolgen.*

§ 273.

Nach der (§ 183 u. 229) gegebenen Begriffbestimmung, ist eine Ausweichung (§183.229)

1.) ein Harmonieenschritt oder Harmonieenwechsel, wodurch zugleich

2.) ein Tonartenwechsel, ein Schritt ins Gebiet einer andern Tonart geschieht.

Betrachtet man die Ausweichungen

zu 2.) allein in ihrer Eigenschaft als Tonartenfolge oder Tonartenwechsel, und sieht also blos darauf, woher und wohin, d. h. aus welcher Tonart ausgewichen wird und in welche? oder mit anderen Worten, fragt man blos: wie viel verschiedene Folgen einer Tonart auf die andere denkbar sind, so findet man deren, wie wir bereits (§ 188) (§ 188.) berechnet, sechsundvierzig.

Zu 1.) Sieht man aber nicht blos darauf, woher, und wohin ausgewichen wird, sondern auch: vom welcher der bisherigen Tonart angehörigen Harmonie und zu welcher der neuen Tonart angehörigen, der Harmonieenschritt geschieht, so sieht man leicht, dass in dieser Hinsicht eine jede der, am angef. O. aufgezählten, 46 verschiedenen Ausweichungen, für sich selbst wieder auch auf gar vielen, wesentlich verschiedenen Wegen, durch gar viele, wesentlich verschiedene Combinationen von Harmonieen, geschehen kann, und dadurch entsteht denn noch eine weit grössere Manchfaltigkeit der möglichen Ausweichungen. Wir haben schon § 227 be- (§ 227.) rechnet, dass ihre Zahl sich auf 6616 belauft.

Digitized by Google

B.) *Allgemeine Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der ausweichenden Harmonieenfolgen.*

§ 274.

Dass jeder der erwähnten 6616 Fälle von allen übrigen wesentlich verschieden, jeder also von verschiedenem Gehalt und Werthe, jeder eigenen Regeln unterworfen sei, und was von dem einen gilt, darum nicht auch von dem andern gelte, dieses ungeheure Feld also nicht durch allgemein absprechende Regeln, sondern nur durch einzelne Würdigung all dieser verschiedenen Fälle erschöpft werden könnte, eine solche Vereinzelung aber zu unmässiger Weitläufigkeit (§241, 242.) nöthigen würde, dies alles haben wir schon (§ 241 u. 242) angemerkt. Wer mögte die Frage vollständig (§ 188.) durchforschen: „welche von den (§ 188) berechneten, 46 verschiedenen Ausweichungen sind erlaubt? „und auf welche der, a. angef. O. berechneten, 6616 „Arten sind sie zu machen erlaubt, — oder nicht erlaubt? — in welchen Fällen, unter welchen Gestalten, in welchen Lagen, oder sonstigen Umgestaltungen, des einen, oder des andern Accordes, oder „beider, auf welchen, leichten, oder schweren Zeiten, unter welchen sonstigen, begünstigenden, oder „erschwerenden Umständen, ist es gut, nicht gut, „oder etwa gar verboten, diese, oder jene der 46 „verschiedenen Ausweichungen, auf diese, oder jene „der 6616 Arten, zu machen?" — Wer mögte dieses Feld erschöpfen? — Ja, wollten wir in Ansehung dieser 6616 Fälle auch nur so ausführlich sein, als (§243-271.) wir es (von § 243 bis 271) in Ansehung der 272 leitergleichen Grundfolgen waren, so würde auch dieses schon zu weit führen.

Wir sehen uns dadurch gezwungen, uns hier damit zu begnügen, das Wenige, was sich im Allgemeinen, über den Werth oder Unwerth der verschiedenen ausweichenden Grundschritte, sagen lässt, vorauszuschicken, und durch einzelne belehrende Beispiele zu beleuchten; und demnächst das gesammte, überreiche Gebiet blos flüchtig zu durchlaufen, um nur bei wenigen der merkwürdigern Gattungen von Ausweichungen einen Augenblick betrachtend zu verweilen.

Digitized by Google

§ 275.

Uebrigens müssen wir es wiederholen, dass, wie verschiedenartig die Wirkung der vielen möglichen Ausweichungen auch ist, wir keine als geradezu unbrauchbar, unbedingt zu verwerfen uns getraueten, weil theils beinahe keine ist, welche sich nicht durch Linderungsmittel beschönigen und lasuriren liesse, theils auch wirklich harte und herbe Uebergänge oft zweckmässig, und dem beabsichteten Ausdruck angemessen sein, ja, zuweilen selbst nothwendig werden können. Wenn z. B. in v. Beethovens Schlacht von *Vittoria*, der Sturmmarsch aus *As*-dur sich, plötzlich, und ohne alle vermittelnde Harmonie, ins *A*-dur wirft, dann sich auf gleiche Weise alsbald ins *B*-dur stürzt, dann gleich ins *H*-dur, und zuletzt von da noch ungestümer ins *Es*-dur (S. meine Beurtheilung in Nr. 145 u. 146 der Jenaischen Liter. Zeitung, v. J. 1816), so ist dies freilich eine ganze Reihe nichts weniger als anmuthiger, ja, fast grässlicher Uebergänge; aber hier wo sie stehen, ein herrlich treffendes Bild. — Eben so hat Haydn zu seinem Gemälde des Chaos Harmonieenfolgen benutzt, die in Tonstücken anderer Art eben so übel angebracht wären, als sie hier, wo sie stehen, glücklich gewählt sind, u. s. w.

C.) *Eintheilung der verschiedenen Ausweichungen, je nach der Harmonie, durch welche sie geschehen.*

§ 276.

Das im vorigen § Gesagte ist ungefähr Alles, was sich über den Werth oder Unwerth, über die Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit der verschiedenen ausweichenden Harmonieenfolgen, im Allgemeinen sagen lässt. Alle ersinnlichen ausweichenden Grundfolgen einzeln zu durchgehen, würde aber, wie schon mehr erwähnt, eine allzu ermüdende Ausführlichkeit fodern.

Um jedoch auch hier Einiges, und so Viel, wie möglich, zu thun, wollen wir die Gesammtheit aller

Digitized by Google

ausweichenden Grundfolgen nach folgenden Abtheilungen noch einmal flüchtig durchlaufen. Wir wollen nämlich darauf sehen, durch welche Harmonie die Ausweichung geschieht: ob nämlich der Accord, welcher die Ausweichung bewirkt, der Leitaccord, die Harmonie der ersten, — oder die der zweiten, — oder welcher sonstigen Stufe der neuen Tonart ist.

§ 277.

Der grösste Theil aller vorkommenden Ausweichungen geschieht durch den Dreiklang der ersten, oder durch den Vier- oder Dreiklang der fünften Stufe: durch I oder 1, durch V^7 oder auch V. — Seltener sind Ausweichungen durch den Drei- oder Vierklang der vierten, oder der zweiten Stufe: durch IV oder IV^7; iv oder iv^7; — oder durch ii, ii^7, $^o ii$ oder $^o ii^7$; — noch seltener alle übrige.

Betrachten wir zuerst diejenigen Ausweichungen, welche durch eine der wesentlichsten Harmonieen der neuen Tonart, durch I, 1, V, V^7, IV, oder iv, geschehen, wo also der Leitaccord eine der wesentlichsten Harmonieen der neuen Tonart ist; und demnächst diejenigen, welche durch Nebenaccorde der neuen Tonart geschehen.

1.) Ausweichungen durch den Dreiklang der ersten Stufe der neuen Tonart, durch I, oder 1.

§ 278.

Die erste Art solcher Ausweichungen bilden diejenigen, welche dadurch bewirkt werden, dass man einen neuen Satz, Perioden oder Abschnitt gleich mit

Digitized by Google

einem neuen tonischen Dreiklang anfängt. Beispiele solcher Ausweichungen sind (§ 205) mehrfältig angeführt. (§ 205.)

Diese Art auszuweichen nennt man auch häufig nicht **Ausweichen**, sondern gebraucht dafür den Ausdruck **Fallen**, und sagt z. B. das Stück fällt ins *As*; — die Minuette geht aus *D*-dur, fällt aber beim Trio ins *h*-moll, u. s. w.

Eine zweite Gattung von Uebergängen durch die neue tonische Harmonie selbst, bilden diejenigen, welche durch Hilfe der Quartsextenlage geschehen. Wir haben bereits (§ 241, Nr. 9) erwähnt, dass (§ 241.) Uebergänge dieser Gattung grösstentheils sehr gelind, und oft ausnehmend anmuthig sind.

Insbesondere erinnern wir uns, vom Ende des § 241, dass sehr häufig, nach dem Wechseldominantaccorde, der vorige tonische in Quartsextenlage wiederkehrt. (§ 241.)

Eine dritte Gattung bilden diejenigen, welche durch das Auftreten einer neuen tonischen Harmonie in **anderen** bekannten Lagen geschehen (§ 207, bei *2.) (§ 207.)

Endlich gehören auch diejenigen Fälle hierher, wo ein, an sich der bisherigen Tonart fremder, Dreiklang auftritt, welcher, schon nach dem Grundsatze der Trägheit, sich dem Gehör als neues I oder i darstellt.

2.) Ausweichungen durch die Harmonie der fünften Stufe der neuen Tonart, durch V^7, oder V.

§ 279.

Ebenfalls sehr häufig, ja, die gewöhnlichsten von allen Ausweichungen, sind die, welche **durch die**

Digitized by Google

Harmonie der fünften Stufe der neuen Tonart geschehen, durch V, oder V^7; vorzüglich die letzteren.

A.) Die Ausweichungen, mittels des Hauptvierklanges der neuen Tonart, gehören nämlich in so fern unter die unzweideutigsten, als diese Harmonie an sich selber die unzweideutigste von allen ist.

(§ 188.) 347. (§ 158.) Fig. 347.

Es kann aber doch nicht jede Ausweichung durch den Hauptvierklang ohne Weiteres hervorgebracht werden, weil auch diese Harmonie *a.)* theils in Ansehung des *modus*, — theils *b.)* enharmonisch, mehrdeutig, ist, — *c.)* insbesondere ihre Umgestaltungen bald der einfachen, — bald *d.)* der enharmonischen Mehrdeutigkeit unterworfen sind.

a.) Eine Ausweichung z. B. aus *C*-dur ins *E*-dur lässt sich nämlich nicht unmittelbar durch den Accord $\mathfrak{H}^7$ bewirken; denn die Harmonie $\mathfrak{H}^7$ ist zwar wohl der Dominantenvierklang von *E*-dur, sie ist es aber auch von *e*-moll; und wenn man also, nach *C*-dur, die Harmonie $\mathfrak{H}^7$ hören lässt, so erscheint dieser Accord, dem Gesetze der Trägheit zufolge, nicht als V^7 von *E*-dur, sondern von *e*-moll; und wenn man sodann nach diesem $\mathfrak{H}^7$ gleichwohl $\mathfrak{E}$ als I folgen lässt, so ist zwar nunmehr eine neue Ausweichung wirklich ins *E*-dur geschehen; aber beim Auftreten der $\mathfrak{H}^7$-Harmonie war diese noch nicht, sondern nur erst eine Ausweichung ins *e*-moll vorhanden. Fig. 348.

348.

Eben so, wenn man aus *a*-moll ins *e*-moll, durch den Wechseldominantaccord $\mathfrak{H}^7$, ausweichen wollte, so deutet dieser, wie wir bereits (§ 209) bemerkt, eher auf *E*-dur, als auf *e*-moll, auch selbst dann, wenn ihm die kleine None beigefügt ist. Vergl. Fig. 349.

(§ 209.)

349.

Digitized by Google

b.) Wenn man aus *a*-moll z. B. ins *B*-dur, durch $\mathfrak{F}^7$, den Hauptvierklang der Tonart *B*-dur, ausweichen wollte, so wird das Gehör leicht diesen Accord doch nicht für $\mathfrak{F}^7$, sondern etwa für $^{o}\flat^7$ verstehen, wie in den Beispielen Fig. 350 *i* und *k*; und wenn man nach diesem Accorde dennoch die B-Harmonie folgen lässt, wie bei *k*, so ist erst dieses eine wirkliche Ausweichung ins *B*-dur, nicht aber hatte schon der vorige Accord das Gehör in diese Tonart versetzt; (vergl. Fig. 204) — ausgenommen etwa bei mehrmaliger Wiederkehr derselben Stelle. (Siehe § 214, am Ende.)

350 *i*, *k*. *k*. 204. (§ 214.)

c.) Oder wollte man z. B. aus *a*-moll ins *C*-dur durch den Hauptvierklang $\mathfrak{G}^7$ mit grosser None und ausgelassenem Grundton übergehen, so würde das Gehör diesen Accord in den meisten Fällen weit eher für $^{o}\flat^7$, also für $^{o}\text{II}^7$, der bisherigen Tonart *a*-moll, als für $\mathfrak{G}^7$ nehmen; und wenn also bei Fig. 351 *i* nach dem Accorde [h f̄ ā d̄], die Harmonie $\mathfrak{C}$ als I folgt, so ist zwar wohl, durch das Erscheinen dieses $\mathfrak{C}$-Accordes, eine Ausweichung ins *C*-dur geschehen; nicht aber war dieselbe schon durch den vorhergehenden Accord bewirkt, welcher vielmehr dem Gehöre noch unverrückt als *a*: $^{o}\text{II}^7$ erschienen war, und nach welchem es weit eher $\mathfrak{C}$ erwartet hatte, wie bei *k*.

351 *i* *k*.

d.) Eben so wenn man z. B. aus *a*-moll ins *c*-moll, durch den Hauptvierklang $\mathfrak{G}^7$ mit kleiner None und ausgelassener Grundnote, ausweichen wollte, so würde das Gehör einen Accord wie [H d f as] gewiss nicht für $\mathfrak{G}^7$, sondern bestimmt für [H d f gis], und somit für $\mathfrak{E}^!$, als V^7 nicht von *c*-moll, sondern von der bisherigen Tonart *a*-moll, vernehmen: — und wenn man auf einen solchen Accord doch c folgen lässt, so ge-

Digitized by Google

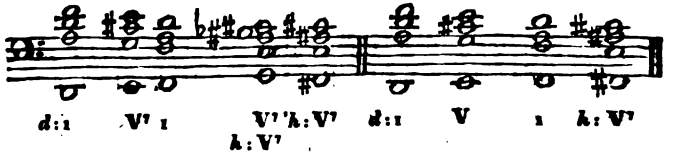
schieht erst dadurch eine (und zwar nicht eben an-
352. genehm klingende) Ausweichung ins *c*-moll. Fig. 352.

Man sieht also, dass auch der Hauptvierklang nicht eine jede Ausweichung unzweideutig zu begründen vermag.

§ 280.

Uebrigens lassen Ausweichungen, welche durch den Hauptvierklang der neuen Tonart geschehen, wenn diese eine von der bisherigen weit entfernte ist, auch die ganze Härte der entfernten Ausweichung fühlen, wenn dieselbe nicht durch andere Milderungsmittel gesänftigt ist. Man sehe z. B. die Ausweichung aus
354. (§ 241.) *d*-moll ins *h*-moll Fig. 354. (Vergl. § 241, Nr. 8, gegen das Ende.)

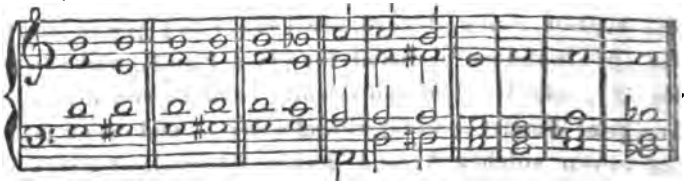
354. 354.)



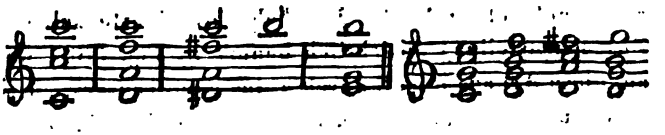
§ 281.

Wenn die dem Hauptvierklange vorangehende Harmonie selbst ein Vierklang war, so gehört solche Harmonieenfolge in die Classe der ausweichenden Cadenz-
(§ 263.) 355. vermeidungen (§ 263), z. B. Fig. 355.

355 *i.*) *k.*) *l.*) *m.*) *n.*)



Digitized by Google



Anmerkung.

Vogler (in s. Tonsetzkunst S. 41, § 13, und S. 70, § 64,) erklärt die Harmoniefolge Fig. 355 *a* für unerlaubt, theils darum, weil die Ausweichung über eine Stufe springe, (vergl. die Anm. zum § 189) — theils weil das $\overline{f}$, statt sich aufzulösen, stille stehen bleibe. — Ueber Ersteres haben wir uns angef. O. schon gesprochen, — von Letzterem wird in der Lehre von der Auflösung die Rede sein. (Vergl. die Anm. zum § 268.) 355 *a*. (§ 189, Anm.) (§ 268, Anm.)

Auch die Harmoniefolge $\mathfrak{G}^7$-$\mathfrak{C}^7$ (siehe das obige Beispiel 355 *l*) pflegen die Theoretiker zwar nicht für verboten zu erklären, wissen sie aber doch wieder nur durch künstliche Fictionen, unter der Firma: „Vorausnahme einer durchgehenden Note" als erlaubt passiren zu lassen! — Wir werden auch darauf bei der Lehre von der Auflösung zurückkommen. 355 *l*.

Ganze Reihen solcher Cadenzvermeidungen ersieht man in Fig. 356, — auch in 357, wo die Hauptvierklänge sämmtlich mit kleiner None erscheinen. 356, 357.

Accordenfolgen dieser letzteren Art waren Lieblingsmodulationen unseres Gluck, der, so oft er irgend etwas Bedeutsames auszudrücken hatte, fast kein anderes Kunstmittel in Wirkung zu setzen gedachte, als solche Reihen verminderter Septaccorde. Fast jede Blattseite seiner Opern liefert hiervon Belege.

§ 282.

Die verschiedene Wirkung der Ausweichungen durch den Hauptvierklang hängt überhaupt sehr davon ab, welche Harmonie dem Leitaccord unmittelbar vorhergeht. So ist z. B. die Ausweichung aus *g*-moll ins *d*-moll durch die Harmonie $\mathfrak{A}$ oder $\mathfrak{A}^7$, an sich nicht entfernt; sie nimmt aber einen Zug von Härte und fast von Wildheit an, wenn man das $\mathfrak{A}$ oder $\mathfrak{A}^7$ grade nach der Harmonie der sechsten Stufe der Ton-

Digitized by Google

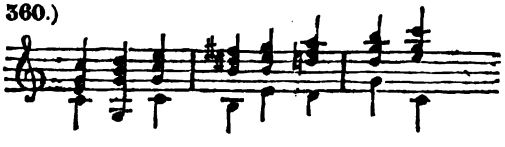
art *g*-moll folgen lässt. Ich habe die Härte solcher
358. Zusammenstellung absichtlich benuzt in Fig. 358, wo auf diese Art aus *g*-moll durch 𝔄⁷ ins *d*-moll ausgewichen wird, und dann aus *d* durch den 𝔈-Dreiklang ins *a*.

§ 283.

B.) Aber auch der blose Dreiklang der fünften Stufe der neuen Tonart kann, obgleich er an sich selbst weit mehrdeutiger ist als der Hauptvierklang, doch schon allein vermöge der Trägheit, sehr häufig als Leitaccord dienen: z. B. bei allen Ausweichungen aus einer harten Tonart in deren Verwandte aufsteigender Linie: z. B. *C*:I⸗*G*:V, Fig. 359 *i*.
359 *i*. (Zweideutiger ist die Ausweichung aus einer weichen Tonart in ihre nächste Verwandte aufsteigender Linie, z. B. aus *a* mittels des 𝔥-Accordes ins *e*-moll, wegen
(§ 279.) des vorhin am Ende von *a*) des § 279 erwähnten Um-
359 *k*, *l*. standes: Fig. 359 *k*, *l*;) — aus einer Molltonart in ihre nächste Verwandte absteigender Reihe: z. B.
m. *a*:I⸗*d*:V; Fig. 359 *m*, — aus einer harten Tonart in die Molltonarten ihrer Seitenverwandten rechter
n. Seite: z. B. *C*:I⸗*a*:V, bei *n*, — aus einer Molltonart in ihre nächstverwandte Durtonart linker Seite:
o. z. B. *a*:I⸗*C*:V, bei *o*.

Eine ganze Reihe von Ausweichungen blos durch den Dominantendreiklang der neuen Tonart findet sich
360. in Fig. 360.

360.)



Vorzüglich reizend ist die Ausweichung *g*:V⸗*F*:V in
361. Fig. 361.

Digitized by Google

§ 284.

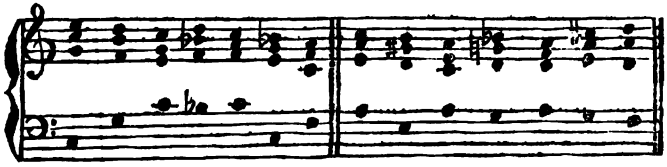
Auch diese Arten von Ausweichungen erscheinen häufig als vermiedene Cadenzen. So beruht in Fig. 362 der Uebergang aus *E*-dur ins *gis*-moll und *Gis*-dur auf nichts weiter, als einer, durch einen leiterfremden Dreiklang bewirkten, Vermeidung einer Nebencadenz (*E*: II^7 ♭ *gis*: V). 362.

3.) Ausweichungen durch den Dreiklang der vierten Stufe der neuen Tonart, durch IV, oder iv.

§ 285.

Seltener als die, in Vorstehendem aufgeführten Ausweichungen, sind die, durch die Dreiklangharmonie der vierten Stufe der neuen Tonart; z. B. Fig. 363. 363.

363 *i.*) *k.*)

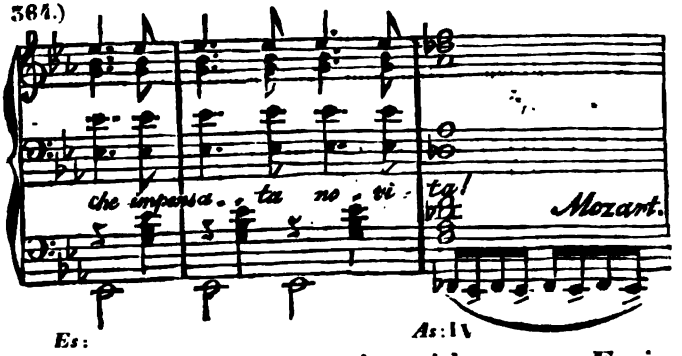


C: I V^7 I *F*: IV I V^7 I *a*: I V^7 I *d*: iv I V^7 I

Sie sind aber nicht selten von der grössten Wirkung. So ist z. B. die ergreifende Stelle aus dem *Sestetto* des zweiten Aufzugs in Mozarts *Don Giovanni*, Fig. 364, 364.

Digitized by Google

364. 364.)



nichts Anderes, als eine Ausweichung aus *Es* ins *As*, durch die Dreiklangharmonie der vierten Stufe dieser Tonart.

Eben so geschieht in der Scene der *Donna Anna* im zweiten Act, im Allegretto aus *F*-dur, im 4ten und 5ten Tact, eine Ausweichung aus *C*-dur ins *F*-dur zurück, mittels der grossen Dreiklangharmonie B als Harmonie der vierten Stufe von *F*-dur.

365. Eben so erfolgen in Fig. 365 zwei Ausweichungen unmittelbar nach einander durch den Dreiklang der vierten Stufe.

Die ähnliche Ausweichung aus *C*-dur ins *F*-dur

366. durch *F*: IV, in Fig. 366, ist darum bemerkenswerth, weil der der Ausweichung vorhergehende Accord grade der der fünften Stufe der bisherigen Tonart ist (G), durch welche Nebeneinanderstellung die Ausweichung dem Gehöre weit auffallender wird.

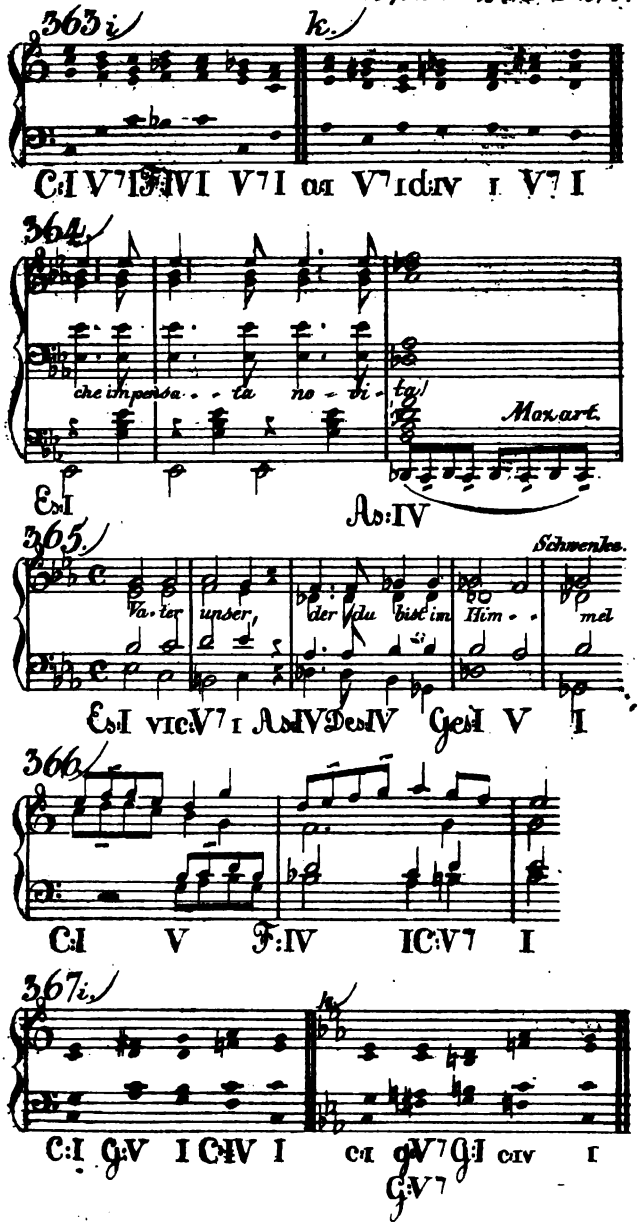
Mehre Beispiele von Ausweichungen mittels des Dreiklangs der vierten Stufe findet man Fig. 223 und 236 *m*.

223, 236 *m*.

§ 286.

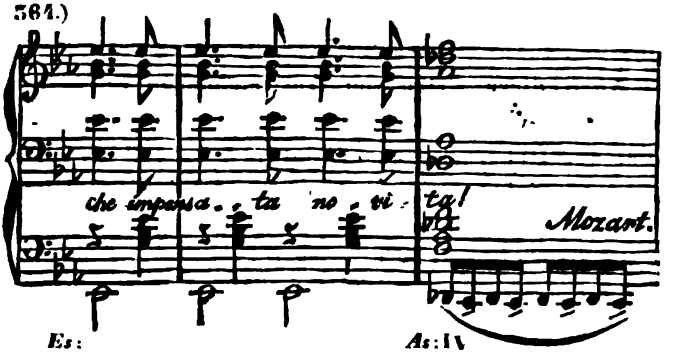
Man wird übrigens bemerken, dass solche Ausweichungen durch den IV oder IV vorzüglich in die verwandten Tonarten absteigender Linie geschehen.

Digitized by Google



Digitized by Google

364. 364.)



nichts Anderes, als eine Ausweichung aus *Es* ins *As*, durch die Dreiklangharmonie der vierten Stufe dieser Tonart.

Eben so geschieht in der Scene der *Donna Anna* im zweiten Act, im Allegretto aus *F*-dur, im 4ten und 5ten Tact, eine Ausweichung aus *C*-dur ins *F*-dur zurück, mittels der grossen Dreiklangharmonie B als Harmonie der vierten Stufe von *F*-dur.

365. Eben so erfolgen in Fig. 365 zwei Ausweichungen unmittelbar nach einander durch den Dreiklang der vierten Stufe.

Die ähnliche Ausweichung aus *C*-dur ins *F*-dur

366. durch *F*: IV, in Fig. 366, ist darum bemerkenswerth, weil der der Ausweichung vorhergehende Accord grade der der fünften Stufe der bisherigen Tonart ist (G), durch welche Nebeneinanderstellung die Ausweichung dem Gehöre weit auffallender wird.

Mehre Beispiele von Ausweichungen mittels des Drei-

223, 236 m. klangs der vierten Stufe findet man Fig. 223 und 236 *m*.

§ 286.

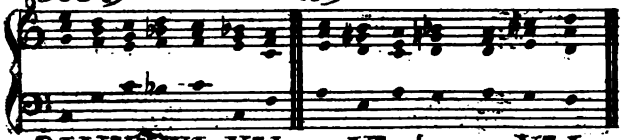
Man wird übrigens bemerken, dass solche Ausweichungen durch den IV oder IV vorzüglich in die verwandten Tonarten absteigender Linie geschehen.

Digitized by Google

363 i.

k.

C:I V7 I F:IV I V7 I a:I V7 I d:IV I V7 I

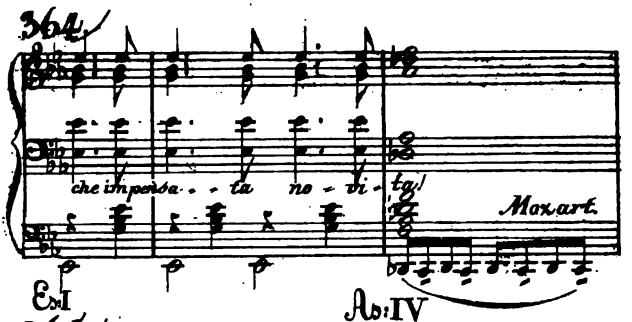


364.

che impensa - - ta no - vi - ta!

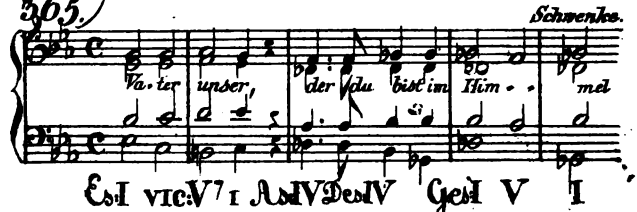
Mozart.

Es:I As:IV



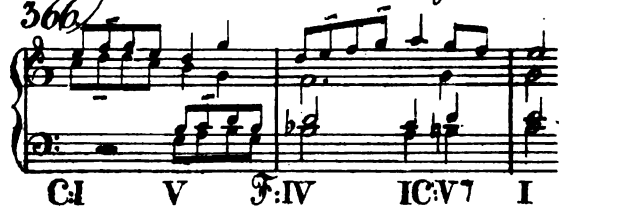
365.

Schwenke.



Va - ter unser, der du bist im Him - - mel

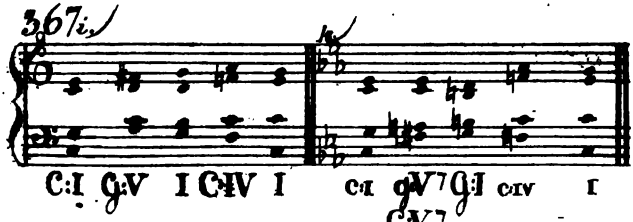
Es:I VI C:V7 I As:IV Des:IV Ges:I V I



366.

C:I V F:IV I C:V7 I

367 i.



k.

C:I G:V I C:IV I c:I g:V7 G:I c:IV I

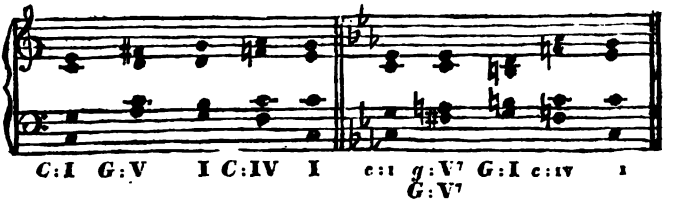
G:V7

Digitized by Google

Digitized by Google

Auch sind solche Ausweichungen da am allerwenigsten auffallend, wo, nach einer halben Ausweichung aufwärts, in die vorige Tonart zurückgegangen wird, Fig. 367 *i* und *k*, 367.

367 *i.*) *k.*)



weil nämlich das Gehör nicht ungeneigt ist, den G-Dreiklang in beiden Beispielen gleich wieder als *C*: V oder *c*: V anzunehmen, so dass das darauf folgende F oder f gar nicht einmal mehr als Ausweichung, sondern blos als Harmonieenfolge V–IV oder V–iv erscheint. — Auch die im vorigen § angeführte Stelle aus der Arie der *Donna Anna* ist von dieser Art.

4.) Ausweichungen, welche durch eine der Nebenharmonieen der neuen Tonart geschehen.

§ 287.

Dieses Feld ist, der Natur der Sache nach, weit ärmer als die vorhergehenden; theils schon darum, weil überhaupt die Nebenharmonieen einer Tonart seltener gebraucht werden, als ihre wesentlichsten Accorde; theils auch darum, weil diese letzteren, als ihrer Tonart zunächst und am eigensten angehörend, dieselbe auch am bestimmtesten zu charakterisiren vermögen.

Indessen sind Ausweichungen durch Nebenharmonieen der neuen Tonart darum doch nicht nur möglich,

Digitized by Google

sondern manche Gattungen derselben sogar ziemlich gebräuchlich, wie wir sogleich sehen werden.

Durch den Dreiklang der zweiten Stufe,

368. durch II oder °II, geschehen Ausweichungen in Fig. 368.

369. Auch Fig. 369 ist als eine Ausweichung aus *Es*-dur ins *As*-dur, mittels der Harmonie *As*:II, anzusehen; (wiewohl freilich, bei mehrmal wiederholtem Anhören dieser Stelle, das Gehör die Harmonie b gleich für den IV der, durch den folgenden Accord sich bestätigenden, Tonart *f*-moll anzunehmen geneigt wird, aus welchem Gesichtspuncte betrachtet diese Stelle dann eine Ausweichung aus *Es*-dur ins *f*-moll mittels der Harmonie IV wäre.) — Allenfalls lässt sich der fragliche Accord, wenn man will, auch gar als bloser Scheinaccord erklären, wie wir in der Lehre von den Durchgängen sehen werden.

253. Auch die auf Taf. 19, Tact 24 u. ff. ersichtliche Ausweichung aus *es*-moll ins *c*-moll, kann als eine Ausweichung mittels der Harmonie °b als °II von *c*-moll, angesehen werden, wenn man annimmt, dass, bei wiederholtem Anhören, das Gehör, beim Erscheinen von °b, das folgende *c* schon im Geiste voraus hört.

(§ 214.) (§ 214 u. flg.)

Von einer Ausweichung mittels des weichen Vierklanges der zweiten Durstufe

370*i*. findet man ein Beispiel in Fig. 370 *i*. Hier wird die Ausweichung aus *es*-moll ins *Ces*-dur durch die Harmonie *des*^{7}, als

k. II^7 von *Ces*-dur, bewirkt, — und eben so wird bei *k*, aus *as*- oder *gis*-moll, ins *Fes*- oder *E*-dur übergegangen, durch den weichen Vierklang *ges*^{7} oder *fis*^{7}, als Harmonie der zweiten Stufe von *Fes*- oder *E*-dur. (Mozart hat übrigens hier, wie man sieht, der Be-

Digitized by Google

quemlichkeit des Violinisten zu Liebe, b̄ c̄ ā und a geschrieben, statt ces̄ fes̄ bes̄ und bes.)

Eine Ausweichung durch den Vierklang der zweiten Mollstufe findet man in Fig. 371. 371.

Von ähnlicher Art ist Fig. 341, wo die Hauptcadenz, welche man nach der Harmonie $\mathfrak{B}^7$ erwartet, im fünften Tacte durch das Erscheinen der Harmonie $^{\circ}\mathfrak{g}^7$, als $^{\circ}\mathrm{II}^7$ von *f*-moll, vermieden wird. 341.

Ausweichungen durch eben diese Harmonie $^{\circ}\mathrm{II}^7$ mit zufällig erhöhter Terz haben wir bisher schon in Menge gesehen. Siehe z. B. Fig. 372 (Vergl. auch § 194, Fig. 183, § 202, **bb.*), Fig. 193, § 208, *bb.*), Fig. 205*m*, § 215, Fig. 218.) 372. (§ 194.) 183. (§ 202.) 193. (§ 208.) 205*m*. (§ 215.) 218.

Auch die Harmonie der sechsten Stufe der neuen Tonart kann als Leitaccord vorkommen, z. B. Fig. 373*i*. 373*i*.

Diese Gattung von Ausweichungen geschieht häufig in der Art vorübergehend, dass unmittelbar nach dem neuen VI, sogleich die vorige tonische Harmonie in Quartsextenlage wieder erscheint, wie bei *k*. — Etwas herber klingt es, wenn die Rückeinweichung in die vorige Tonart nicht mittels solcher Harmonie, sondern etwa durch den V^7 geschieht, so, dass der V^7 der wiederkehrenden Tonart unmittelbar nach dem VI der wieder abtretenden folgt, wie in der schon angeführten Fig. 358, wo im 3ten Tacte die Rückeinweichung aus *g*-moll ins *d*-moll gradezu durch die Folge: VI *: d* : V^7 geschieht. *k*. 358.

Ausweichungen durch die Harmonie der dritten Stufe der neuen Tonart (durch III oder III^7) sind selten; schon darum, weil diese Harmonie an sich selbst nicht oft vorkommt.

Digitized by Google

Aus ähnlichem Grunde werden auch Ausweichungen mittels des grossen Vierklanges der ersten Stufe (I^7) nicht leicht vorkommen; — eben so selten Ausweichungen durch den der vierten, (durch IV^7), noch auch in Moll durch den iv^7, — und vielleicht am allerseltensten mittels der Harmonie der siebenten Stufe (^{o}vii oder $^{o}vii^7$.)

Indessen sind doch auch solche Ausweichungen nicht an sich selbst unbrauchbar; und eine sorgfältige, ausführliche Durchforschung aller Möglichkeiten dieser Classen mögte vielleicht Manchen auf manche wirkungvolle neue Harmonieenwendung führen.

§ 288.

Ich habe nun über die ausweichenden Grundfolgen gesagt, was ich, ohne allzu ausführlich zu sein, sagen konnte, und empfehle dem Leser, zur Uebung auch hier Dasselbe, was ich am Ende des § 271 empfohlen. (§ 271.) Das hier bezeichnete Feld ist noch ungleich ausgedehnter und reichhaltiger als das dort bezeichnete, und bietet also noch reicheren Stoff zu eigenen weiteren Forschungen dar.

Sechste Abtheilung.

Modulatorische Gestaltuug der Tonstücke im Ganzen.

I.) *Toneseinheit überhaupt.*

§ 289.

Ehe wir die Lehre von der Modulation verlassen, wollen wir, in flüchtigen Umrissen, auch noch einige Bemerkungen über die Art und Weise machen, wie

Digitized by Google

Tonstücke im Ganzen, in Ansehung der Modulation, gestaltet zu werden pflegen.

Das erste und allgemeinste Gesetz ist hier das der Einheit der Tonart. In der Regel ist in jedem Tonstück im Ganzen Eine Tonart als Haupttonart vorherrschend, so, dass es sich grösstentheils in dieser herumdreht, sie in dem grössten Theile des Stückes vorherrschend bleibt. — Nicht zwar, als dürfe man, ein ganzes Tonstück hindurch, nicht aus der einmal angenommenen Tonart ausweichen. Wohl weicht man häufig in Nebentonarten aus; — immer aber muss die einmal angenommene Haupttonart die überwiegende sein; das Stück muss zum grössten Theil darin verweilen, und, wenigstens der Regel nach, in derselben anfangen, und enden.

Das Gesetz der Toneseinheit gilt aber auch nicht nur von jedem für sich allein als ein Ganzes dastehenden Stücke; es gilt auch von mehren, welche so an einander hängen, dass sie zusammen eigentlich nur Eines ausmachen. So kann man z. B. selbst ganze lange Opernfinales als grosse zusammenhängende Ganze, als Ein Tonstück behandeln. In Mozarts *Don Giovanni* geht das erste Final im Ganzen aus *C*-dur, ungeachtet in der Mitte bald eine Minuette aus *F*-dur, bald andere Tänze aus *G*-dur, bald ein Terzett aus *B*-dur, bald andere Stücke aus *Es*-dur, aus *C*, u. s. w. vorkommen.

Eben darum ist es aber auch keine Abweichung von der obigen Regel, wenn, von solchen mehren, zusammen ein Ganzes bildenden Tonstücken, eines oder das andere, für sich allein betrachtet, in einer anderen Tonart endet, als es angefangen. So kann z. B. eine Arie mit einem *Largo* in *C*-dur anfangen,

Digitized by Google

welches sich in der Folge ins *a*-moll wendet und, ohne zu schliessen, unmittelbar in ein *Allegretto* aus *a*-moll übergeht, dieses *Allegretto* selbst etwa ins *e*-moll ausweichen, und ebenfalls, statt darin zu schliessen, etwa in ein *Presto* aus *G*-dur übergehen, welches letztere dann endlich wieder nicht in *G*-dur, sondern in *C*-dur, also in der Tonart schliesst, in welcher die Arie begonnen hatte.

Auch unter mehren, zwar nicht unmittelbar an einander hängenden, aber doch zusammen gehörenden, Stücken, ist es schicklich, eine Einheit der Tonart zu beobachten, z. B. in einer Symphonie, oder einer Sonate das erste Stück, z. B. das erste *Allegro*, und das Final aus einerlei Tonart zu setzen, und die Mittelsätze, *Adagio*, *Scherzo* u. dgl., wo nicht aus derselben, doch aus verwandten Tonarten. — Manchmal nimmt man es zwar hiermit nicht grade sehr genau: indessen findet man doch nicht selten, in den Werken unserer genialsten Tonsetzer, in diesem Punct eine, sehr ins Grosse gehende, schwerlich ganz zufällige, Toneseinheit. Sollte es z. B. wohl reiner Zufall sein, dass Mozarts *Zauberflöte* in *Es*-dur beginnt und schliesst, — sein *Idomeneo* in *D*, — die *Entführung* in *C*, — dass sein *Don Juan* in *d*-moll anfängt, und, zwar nicht in *d*-moll, aber doch in *D*-dur, endet, — dass man in Messen, welche aus fünf von einander abgesonderten Hauptsätzen zu bestehen pflegen, fast immer entweder alle fünfe in einerlei, oder doch in naheverwandten Tonarten, und wenigstens das erste und das letzte Stück in einerlei Tonart zu setzen pflegt?

Es kann übrigens auch Fälle geben, wo es ganz schicklich ist, solche Toneseinheit nicht zu beobachten. So kann es z. B. in einer Opernscene, welche im

Digitized by Google

Verfolg in einen, von ihrem Anfange sehr verschiedenen, Charakter übergehen soll, ganz zweckmässig sein, sie in einer andern Tonart zu enden, als sie begonnen. —

Namentlich ist es gar nicht selten, Tonstücke, welche in Moll anfangen, in der zweiten Hälfte ins Dur zu wenden, und darin auch bis ans Ende zu bleiben. So fängt, (um ein allgemein bekanntes Beispiel anzuführen) die erste Bassarie in Haydns *Schöpfung* („Rollend in schäumenden Wellen") in *d*-moll an, wird aber hernach, bei den Worten „Leise rauschend" *D*-dur, und bleibt so, bis ans Ende. Eben so endet, wie oben erwähnt, Mozarts *Don Juan* in Dur, indess er in Moll begonnen. Auch auf vorstehender Notentafel 17, endet das in *fis*-moll beginnende Tonstück in *Fis*-dur.

Ungewöhnlicher ist das Umgekehrte, nämlich, dass ein Stück aus Dur zuletzt in Moll endete.

So viel im Allgemeinen über die Einheit der Tonart im Ganzen. Jetzo wenden wir uns näher zur Betrachtung, mit welchen Harmonieen und Harmonieenfolgen ein Tonstück angefangen zu werden, welche Uebergänge in andere Tonarten im Verlaufe desselben gemacht zu werden pflegen; und mit welchen Harmonieen und Harmonieenfolgen man es gewöhnlich zu beschliessen pflegt.

Digitized by Google

II.) *Anfang eines Tonstückes.*

§ 290.

Die Natur der Sache bringt es gleichsam von selber mit sich, dass man ein Tonstück in der Tonart anfange, welche darin als Haupttonart gelten soll, dass man das Gehör sich dieselbe erst einprägen, darin sich erst festsetzen lässt, bevor man ihm Nebentonarten beut. Wenigstens ist dieses, wenn auch nicht unbedingt nothwendig, doch das Einfachste und Natürlichste, und eben darum auch das Gewöhnlichste.

Aus gleichem Grunde ist es auch natürlich, schicklich und gewöhnlich, mit dem tonischen Accorde selber anzufangen, und zwar ohne Umgestaltung desselben, in seiner Grundstellung.

Dies alles ist das Natürlichste und Gewöhnlichste; doch nicht grade immer nothwendig. Vielmehr können Abweichungen vom Gewöhnlichen oft nicht nur fehlerlos, sondern selbst von guter Wirkung sein.

§. 291.

A.) Ich sagte: es ist gewöhnlich, den tonischen Dreiklang, mit welchem das Tonstück anhebt, nicht umgestaltet, in der Grundstellung, erscheinen zu lassen.

Man findet aber auch Stücke, wo die tonische Harmonie am Anfange in irgend einer Umgestaltung erscheint.

1.) So findet man nicht selten am Anfang eines Tonstückes den tonischen Accord in verwechselter Lage; namentlich oft in Recitativen, z. B.
374. Fig. 374. — Auch in blos zweistimmigen Sätzen, z. B.

Digitized by Google

für zwei Waldhörner, kommen solche Anfänge häufig vor, z. B. in Fig. 375, aus Winters *Opferfest*, in Fig. 376, dem Anfang einer Haydn'schen Symphonie, und Fig. 377, dem zweistimmigen Anfang eines Violinquartettes von Mozart aus *B*-dur. 375. 376. 377.

Seltner noch als Anfänge in erster Verwechslung sind die in zweiter. In der Ouverture zu Voglers *Castor und Pollux*, Fig. 378, beginnt der Trauermarsch aus *d*-moll mit der Harmonie ♭ in zweiter Verwechslung. 378.

Auf ähnliche Art habe ich in einem Triumphmarsche zur Schlussscene der Oper *Tanered* das volle Orchester so wie Fig. 379 anfangen lassen. Auch ist von dieser Art der Anfang eines J. Haydn'schen Violinquartettes aus *h*-moll, Fig. 380. 379. 380.

Ehemal war man so ängstlich in Ansehung des Anfanges mit dem Quartsextaccorde, dass man in Lehrbüchern die Regel findet, man dürfe, nicht nur kein Tonstück, sondern auch nicht einmal einen neuen Abschnitt desselben also anfangen. Allein die obenerwähnten Beispiele beweisen, wie ungegründet solches Verbot ist; und wie einnehmend schön auch, mitten in einem Tonstück, ein neuer Periode mit der tonischen Harmonie in zweiter Verwechslung anheben kann, erinnert sich wohl jeder aus der schon (§ 241, Nr. 9. Fig. 253) angeführten Stelle des Mozart'schen Clavierquartettes, wo, nach der Fermate, eine neue Phrase mit dem neuen tonischen Accorde Des in zweiter Verwechslung anfängt. (§ 241.) 253.

§ 292.

2.) Dass der tonische Dreiklang, beim Anfang eines Stückes auch wohl mit Auslassung eines Intervalles erscheint, kann man schon an den oben angeführten Beispielen 375-378, 380, sehen. 375-378. 380.

Digitized by Google

Solche Anfänge haben das Eigene, dass das Gehör, indem es Anfangs blos zwei Töne vernimmt, eine Zeitlang zweifelhaft bleibt, welche Harmonie es höre.

375. Z. B. in Fig. 375 kann es die Töne gis und h eben so gut für die Harmonie des weichen gis-Dreiklanges mit ausgelassener Quinte nehmen, als für einen harten E-Dreiklang in erster Verwechslung mit ausgelassenem Grundtone, und es kann folglich, zumal beim erstmaligen Anhören, nicht wissen, ob es ein Anfang in *gis*-moll, oder in *E*-dur sei. — Eben so kann man in

376. Fig. 376 die Töne g und es eben so wohl für c in zweiter Verwechslung mit ausgelassenem Grundtone nehmen, als für Es in erster Verwechslung mit Aus-

377. lassung der Grundquinte, — den Anfang Fig. 377 eben

378. sowohl für b, als für B, — und den Fig. 378 eben so gut für F, als für b.

Zwar wird man, beim wiederholten Anhören eines

(§ 214.) solchen Tonstückes, den Anfang desselben nicht mehr zweideutig finden, und insbesondere ist man solche

(§ 31.) Anfänge in Bicinien, z. B. von zwei Waldhörnern, schon so ziemlich gewohnt, und weis daher, auch wenn sie zum erstenmal erscheinen, schon so ziemlich Bescheid, wie man sie zu verstehen habe: — im Ganzen aber besitzen solche Anfänge doch immer nicht ganz die Eigenschaft, dem Gehöre die Haupttonart des Stückes gleich Anfangs recht einzuprägen, und sind deshalb mit Recht **mehrdeutig** zu nennen.

Ein Beispiel, wo solche Mehrdeutigkeit besonders fühlbar ist, liefert der Anfang des eben angeführten

380. **Violinquartettes** aus *h*-moll, Fig. 380, welches sogar bis in den zweiten Tact hinein eher aus *D*-dur, als aus *h*-moll zu gehen scheint.

Digitized by Google

Man hört aber nicht selten Tonstücke sogar mit Auslassung zweier Intervalle der tonischen Harmonie anfangen: entweder mit der tonischen Note allein; z. B. Taf. 19, — oder Taf. 23, Fig. 298, — 298.
oder allein mit deren Quinte; — oder gar, wiewohl seltener, allein mit der eigentlichen Terz der tonischen Harmonie.

Bei solchen Anfängen tritt denn die erwähnte Unbestimmtheit freilich in noch höherem Grade ein, indem das Gehör, wenn es ein Tonstück blos z. B. mit der Note c anfangen hört, nicht weiss, ob es dieselbe für die Grundnote von C, oder von c, für die Quinte von F, oder von f, wo nicht gar für die grosse Terz von Ab, oder für die kleine von a, halten soll, u. s. w.

Zwar wird es sich einen solchen einzelnen Ton wohl am einfachsten und natürlichsten als tonische Note erklären und, wenn ein Stück z. B. mit der Note c allein anfängt, vorläufig annehmen, es werde aus c gehen; — ob aber aus *C*-dur, oder aus *c*-moll, ist vollends nicht zu errathen.

Dagegen gewährt diese Art, ein Tonstück anzufangen, auch wieder den Vortheil, dass, nach solchem trockenen Eingange, die demnächst eintretende vollständige Harmonie um desto willkommener erscheint.

Etwas befremdender ist es, wenn Van Beethoven seine Symphonie aus *c*-moll nicht nur mit der Quinte allein anhebt, sondern auch noch mehre Tacte lang das Gehör in fast zu langer Ungewissheit lässt, in welche Tonart die so allein erscheinenden Töne g es f d wohl gehören mögen. Fig. 581. 581.

Unter die Anfänge mit nur einem einzigen Tone der tonischen Harmonie, gehört vorzüglich auch die sehr

Digitized by Google

gewöhnliche Weise, ein Tonstück, im Auftact oder Aufschlag, allein mit dem Tone der fünften Stufe der
382. Tonleiter anzufangen, z. B. Fig. 382.

384. Auch der eben als Fig. 384 angeführte Anfang der v. Beethoven'schen Symphonie ist dieser Art.

§ 293.

3.) So wie der tonische Accord, mit welchem ein Stück anzufangen pflegt, auch wohl in verwechselter Lage und mit Auslassung eines, oder gar zweier Intervalle erscheinen kann, so kann auch füglich mit einer Brechung desselben angefangen werden.

Auch diese Art ein Stück anzufangen, gewährt einigermasen denselben Vortheil, den wir von Anfängen blos mit einer einzigen Note erwähnt: dass nämlich die demnächst vollständig eintretende Harmonie dem Gehöre darum desto wohlthuender und angenehmer erscheint; wie z. B. beim Anfange des schönen Mozart'schen Violinquartettes aus *D*-dur,
383*i*. Fig. 383*i*, u. a. m.

§ 294.

B.) Wir haben bisher Fälle gesehen, wo ein Tonstück zwar mit der tonischen Harmonie, aber in Umgestaltungen, anfing.

Man kann aber ein Stück auch wohl nicht mit der tonischen Harmonie, sondern mit einem anderen der Tonart eigenen Accorde anfangen.

Namentlich sind Anfänge mit dem Hauptvierklange nicht sehr selten. So fängt z. B. ein Violinquartett von J. Haydn aus *B*-dur, zwar in der Haupttonart *B*-dur an, aber nicht mit der Harmonie

Digitized by Google

B, sondern mit F⁷, also nicht mit *B*:I, sondern mit *B*:V⁷, Fig. 384. — Eben so ein anderes Haydn'sches Quartett aus *G*-dur mit der Harmonie *G*:V⁷, Fig. 385 — und wieder ein anderes von Ebendemselben aus *D*-dur ebenfalls mit dur Dominantharmonie: Fig. 386. — Eben so lässt Mozart das erste Recitativ der *Donna Anna* in *Don Giovanni*, aus *c*-moll, Fig. 387, mit der Dominantharmonie anfangen. 384. 385. 386. 387.

Beethoven fängt das Final eines Violintrios höchst anmuthig ebenfalls mit der V⁷ an, und zwar mit beigefügter grosser None und ausgelassenem Grundtone, Fig. 388. 388.

Auf ähnliche Weise habe ich eine Claviersonate aus *C*-dur, mit dem Hauptvierklange mit grosser None, ausgelassenem Grundton, und in zweiter Verwechslung, angefangen: Fig. 389. 389.

Von derselben Art ist auch der Anfang des ersten Finals aus Cherubini's *Wasserträger*, Fig. 390. Der Tonsetzer hat hier die herrlichste Wirkung dadurch erreicht, dass er, bei dieser Scene allgemeiner Spannung und Erwartung, während eines, volle 44 Tacte langen *Crescendo*, die Modulation sich fast nur um diesen Dominantaccord herumdrehen, den tonischen Dreiklang aber immer nur zuweilen und blos vorübergehend, in ganz unbefriedigenden und unvollkommenen Gestaltungen berühren, und so die Erwartung, das Verlangen des Gehöres nach dem tonischen Accorde (§ 253) immer länger hinhalten, die Spannung immer höher steigern lässt, bis endlich erst bei den Worten: „Dank dir gütige Vorsicht!" das Gefühl Aller in dem vollen tonischen Es-Accorde, mit entscheidender Kraft herrlich ergreifend, zusammenströmt. — (Schade, dass die herrliche Idee gleich darauf, bei einer geringfügigen Gelegenheit, wieder erscheint, und — misbraucht und entwürdigt wird, nämlich da, wo das Mädchen sich eben entschliesst — nicht mit zum Tanze zu gehen.) 390. (§ 253.)

Digitized by Google

Etwas seltener sind Anfänge mit einer Nebenharmonie. Doch beginnt der, an genialen Sonderbarkeiten unerschöpfliche Beethoven eine Claviersonate aus *Es*-dur mit dem Vierklange der zweiten Tonstufe:
391. Fig. 391.

Eben so beginnt in meinem *Requiem* die Tenorarie Nr. 3 mit der Harmonie b als II von *As*-dur, Fig.
392. 392, — und ein *Violinquartett* aus *Es*-dur mit der
393. Dreiklangharmonie der zweiten Stufe, Fig. 393.

§ 295.

(§ 290-293.) *C.*) Wir haben (von § 290 bis § 295) gesehen, dass Tonstücke mit der, gleichwohl umgestalteten, toni-
(§ 294.) schen Harmonie anfangen können und (§ 294,) dass ein Stück auch selbst mit einer andern leitereigenen Harmonie angefangen werden kann. — Man kann aber allenfalls gar auch mit einer Harmonie, welche der Haupttonart des Stückes fremd ist, also das Stück eigentlich in einer andern als seiner Haupttonart anfangen.

Ein Beispiel liefert die bekannte Beethoven'sche
394. *Symphonie* aus *C*-dur Nr. II, Fig. 394. Hier ist die erste Harmonie $\mathfrak{S}^7$ der Tonart *C*-dur fremd; die Symphonie fängt also eigentlich in *F*-dur an, wendet sich aber freilich sogleich ins *C*-dur, und behandelt von da an *C*-dur fortwährend als Haupttonart.

Von ähnlicher Art ist, in Cherubini's *Faniska*, der Anfang des schönen Terzetts aus *A*-dur, Fig.
395. 395, — ein Anfang, welcher eigentlich bestimmt auf *a*-moll deutet, und erst im 9ten Tacte, sich völlig ins *A*-dur wendet.

Eben so — aber mit geringerem Erfolge — fängt Beethoven das Final seiner *Sinfonia eroica* aus

Digitized by Google

Es-dur an, Fig. 396 a. — ein Anfang, welcher gewiss 396.
nicht das Gefühl von Es-dur erweckt, (übrigens eben nicht von ausnehmend angenehmer Wirkung ist.)

Eben so habe ich in meiner Messe Nr. 5 das „*Domine*“ aus *D*-dur mit der Harmonie Fis' angefangen, Fig. 397, also scheinbar in *h*-moll, welches 397.
aber bald durch *D*-dur verdrängt wird, und demnach nur Nebentonart war.

In einer andern Messe habe ich versucht, das „*Laudamus*“ aus *F*-dur so anfangen zu lassen, wie Fig. 398 zeigt, also gewissermasen in *g*-moll, wo- 398.
nächst jedoch die Folge bald zeigt, dass nicht dies *g*-moll, sondern *F*-dur die Haupttonart bleiben solle, und *g*-moll nur als Nebentonart die Scene eröffnete.

III.) *Modulation im Verlauf eines Tonstückes.*

§ 296.

Es gibt Tonstücke, zumal ganz kleine und kurze, worin vom Anfange bis zum Ende gar keine, weder ganze, noch halbe, Ausweichung vorkommt. Es sind dies aber meistens nur ganz anspruchlose Kleinigkeiten und Liedchen, wie z. B. „Freut euch des Lebens“ — „Blühe liebes Veilchen“ — „Es reiten drei Reiter zum Thore hinaus“ u. s. w. — oder Jagdstückchen für Waldhörner, und dgl., deren ganze modulatorische Abwechslung gewöhnlich darin besteht, dass einmal ein Periode mit dem Accorde der Dominante, und der folgende mit dem tonischen schliesst; ja zuweilen nicht einmal so viel, wie z. B. im zweiten der obgenannten Liedchen, in welchem

Digitized by Google

sogar alle Perioden immer mit der tonischen Harmonie enden.

§ 297.

Sonst aber pflegen in jedem, zumal irgend etwas längeren Stücke, nebst der Haupttonart, auch halbe und ganze Ausweichungen in Nebentonarten, vorzukommen; und zwar je grösser und ausgeführter das Stück ist, desto mehr und desto entferntere und desto vollkommnere Ausweichungen erträgt und verlangt es.

In kleinen Stücken pflegt man nämlich nicht nur nicht viele, sondern auch nicht leicht ganze, sondern nur halbe Ausweichungen, und zwar nur in naheverwandten Tonarten, anzubringen, aus dem natürlichen Grunde, weil ein solch kurzes Tonstück durch viele Uebergänge, zumal in weitentfernte Tonarten, allzu bunt würde.

Darum begnügt man sich in solchen Stücken gewöhnlich mit halben Ausweichungen in die Tonart der Dominante, von wo dann alsbald wieder in die Haupttonart zurückgegangen wird. — Auch selbst schon bedeutendere Stücke beschränken sich zuweilen auf diese höchst einfache modulatorische Gestaltung, z. B. Mozarts „In diesen heil'gen Hallen."

Grössere und ausgeführtere Stücke hingegen ertragen und erfodern schon mehre und erheblichere Ausweichungen, und zwar begreiflich aus dem entgegengesetzten Grunde warum kürzere sie nicht ertragen; nämlich weil ein langes Stück, wollte es sich unaufhörlich nur in einer Tonart herumdrehen, allzu einförmig würde.

Darum bringt man hier mit Recht nicht nur mehre Ausweichungen, mitunter auch in entferntere Tonarten, vorübergehend an, sondern auch selbst voll-

Digitized by Google

kommene Uebergänge, welche das Gefühl der Haupttonart eine Zeitlang völlig verdrängen, (welches jedoch freilich zuletzt wieder zurückgeführt werden muss.)

§ 298.

Die gewöhnlichsten Ausweichungen dieser Art sind folgende:

In Stücken aus harter Tonart macht man gewöhnlich, gegen die Mitte des Stückes hin, eine ganze Ausweichung in die harte Tonart der Dominante. So wird z. B. in einer Symphonie oder Sonate aus *C*-dur fast immer in der ersten Hälfte ins *G*-dur förmlich ausgewichen, und der erste Theil auch gewöhnlich mit einem vollkommenen Tonschlusse in dieser Tonart abgeschlossen. (Eben so wird, um ein eben zur Hand stehendes Beispiel anzuführen, auf der Notentafel 13, im vierten Tacte der Fig. 228, ein Hauptabsatz in *C*-dur geschlossen; — eben so in Fig. 229. — Gleiches findet man auf der folgenden Tafel, Tact 14 bis 24, — dann auf Taf. 15, T. 12 — 20, — Taf. 16, Fig. 232, T. 4—8.) 228. 229. 230. 231, 232.

Ausser dieser Ausweichung in die Dominante, sind aber auch mehre andere, in näher, oder entfernter verwandte Tonarten, zwar minder gewöhnlich und minder häufig, aber darum doch nicht grade ungewöhnlich, noch minder gut; und zwar namentlich alle Ausweichungen in die übrigen nächstverwandten Tonarten. So geht man z. B. in einem Tonstück aus *C*-dur, auch wohl einmal förmlich ins *F*-dur über, — oder auch ins *a*-moll, — oder *c*-moll.

Unter die nicht ungewöhnlichen Uebergänge gehören denn auch wohl die in diejenigen übrigen Tonarten, deren tonische Harmonieen in der Tonleiter der Haupttonica vorfindlich sind, also z. B. in einem Stück aus *C*-dur Uebergänge ins *d*-moll oder *e*-moll, weil die Drei-

Digitized by Google

klangharmonischen *b*, und *e*, in der Tonleiter *C*-dur vorfindlich sind.

Seltener sind Uebergänge in noch andere Tonarten: z. B. in einem Stück aus *C*-dur in die harte der kleinen Terz, also ins *Es*-dur, — oder in einem Stück aus
245. *F*-dur ins *As*-dur (wie in dem auf Taf. 20., Fig. 245 angeführten Beispiel,) — oder in einem Stück aus *C*-dur in die harte Tonart der grossen Terz, also ins *E*-dur (wie z. B. in Beethovens Symphonie aus *c*-moll, im Andante aus *As*-dur ganze Sätze aus *C*-dur vorkommen;) — oder in einem Stück aus *C*-dur in die harte Tonart der kleinen Sexte, also ins *As*-dur — u. dgl.

Alle diese und ähnliche ganze Ausweichungen sind zwar seltener als die vorerwähnten, aber darum nicht unerhört, und noch viel weniger unerlaubt.

§ 299.

In Stücken aus weicher Tonart ist ebenfalls die vollkommene Ausweichung in die Molltonart der Dominante sehr gewöhnlich, und man pflegt in einem Stücke z. B. aus *a*-moll, gegen die Mitte hin, häufig auch einen Uebergang ins *e*-moll zu machen, und auch wohl den ersten Hauptabschnitt des Stückes mit einem ganzen Tonschluss in dieser Tonart zu enden. — Indessen ist diese Art von Uebergang doch nicht so allgemein, wie, in Stücken aus harter Tonart, der in die Durtonart der Dominante (vielleicht zum Theil auch darum, weil die tonische Harmonie von *e*-moll, der weiche *e*-Dreiklang, in *a*-moll nicht leitereigen vor-
(§ 298.) handen ist, (vergl. § 298), und man findet daher ziemlich häufig Stücke aus Molltonarten, worin, statt in die Molltonart der Dominante, lieber in die Durtonart

Digitized by Google

der Terz übergegangen wird, so, dass z. B. in einem Stück aus *a*-moll die Hauptausweichung nicht ins *c*-moll, sondern ins *C*-dur geschieht.

Nächst diesen, sind die gewöhnlichsten in Molltonstücken vorkommenden ganzen Ausweichungen, die, in die harte Tonart der Sexte, z. B. in einem Stück aus *a*-moll der Uebergang ins *F*-dur, (vergl. Taf. 17, T. 20;) — oder in die Molltonart der Unterdominante: aus *a*- ins *d*-moll, — oder auch in die Durtonart der bisherigen tonischen Note: aus *a*-moll ins *A*-dur. (Vergl. Taf. 18, T. 37.) — Dass man nicht selten, nach einem Uebergange dieser letztern Art aus Moll ins Dur, das Stück auch sogar bis zum Ende in der Durtonart fortsetzt, und darin förmlich endet, (wie dies in dem eben angeführten Stücke geschehen ist,) haben wir schon am Ende des § 289 angeführt. (§ 289.)

234. 234.

Minder gewöhnlich sind, in Molltonstücken, ganze Uebergänge in die harte Tonart der Dominante, z. B. ins *E*-dur, — oder der kleinen Secunde, z. B. ins *B*-dur, — u. dgl. Indessen sind doch auch solche weder unerlaubt, noch unerhört; vielmehr können auch solche und andere ähnliche, minder gewöhnliche Uebergänge, zuweilen mit vollkommen guter Wirkung gebraucht werden.

§ 300.

Ueberhaupt kann und soll alles von § 296 bis hier Gesagte nur als Fingerzeig, aber durchaus nicht als unabänderliche und einzige Richtschnur gelten. (§ 296-299.)

Anders dachten und lehrten freilich in diesem Punct unsere alten Theoretiker. Diese waren nicht nur sehr ängstlich über die Frage: in welche Nebentonarten man im Verlaufe eines Tonstückes

Digitized by Google

ausweichen, wie lange man in jeder derselben verweilen dürfe? u. s. w., sondern man findet bei ihnen oft sogar förmliche Rezepte über diesen Punct verschrieben, — ordentliche Gebrauchzettel, wie viele Tacte lang man sich in dieser, wie viele in jener Nebentonart verweilen dürfe, u. s. w. wie z. B. in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*, Th. 1, Seite 119 u. flg. — in Rousseau's *diction. de Musique, artic. Modulation*, — in Sulzers Theorie d. K. Art. Ausweichung, u. a. m.

Eine solche Abgemessenheit grenzt aber sehr nah an Pedanterei. Die Kunst ist frei, soll frei sein, und lässt sich ihren Spielraum nicht so mit Masstock und Messkette zumessen. (Vergl. Anm. z. § 301.)

(§301,Anm.)

Einem verständigen Manne braucht man es übrigens wohl nicht erst zu sagen, dass er eben nicht ohne Noth, ohne Zweck und hinreichenden Grund, immer nur darauf los, in den Tag hinein, ausweichen, nicht in jedem Stücke unaufhörlich in allen, auch aller-entferntesten Tonarten, wie ein Wahnsinniger herumspringen soll, u. s. w. Dies alles versteht sich bei verständigen Menschen von selbst. — Dass aber auch sehr starke, kühne, ja selbst grelle und häufige, Absprünge in weit entfernte Tonarten, am rechten Ort angebracht, trefflich und von grosser Wirkung sein können, davon haben wir schon (§ 275) Beispiele angeführt. Alles hängt hier von der Empfindung, die man durch das Tonstück ausdrücken, von dem mehr oder weniger einfachen oder manchfaltigen, ruhigen oder unruhigen und leidenschaftlicheren Charakter ab, den man dem Stücke geben will. —

(§ 275.)

Eben darum gehört aber diese Betrachtung auch weniger hierher, in die Technik, als in die Aesthetik der Tonsetzkunst, woselbst wir auch wohl wieder darauf zurückkommen werden.

Digitized by Google

§ 301.

Nur so viel lässt sich jedoch auch schon in blos
nischer Hinsicht hier anmerken, dass man, um
se Wirkung durch Ausweichungen hervorzubringen,
ebrauche derselben nothwendig sparsam sein muss.
weichungen sind immer eine Würze der Modula-
; und ein Tonsetzer, welcher, in einem grössern
r kleinern Tonwerke, zu oft und viel ausweicht,
npft dadurch das Gehör seiner Zuhörer gegen die
kung derselben ab; und wenn er dann einmal eine
ndere Wirkung mittels einer Ausweichung hervor-
gen, etwas Ausgezeichnetes durch einen kühnen
ergang ausdrücken mögte, so thut ihm das schon
rauchte Mittel keine Dienste mehr, blos darum,
l Dergleichen schon vorher zu Viel dagewesen;
ss es ihm, hätte er bisher eine weisere Oeconomie
Ausweichen beobachtet, doppelte Wirkung, schon
en des Contrastes gegen die bisherige Einfachheit
Modulation, gethan haben würde.

Anmerkung.

Ganz pedantisch streng ist Vogler in Ansehung der Frage,
elche Tonarten Uebergänge zu machen erlaubt seien. Nach
darf man überhaupt in einem ganzen Tonstück in keine
ere, als in die mit der Haupttonart nächstverwandten Ton-
n übergehen — ! Man lese in seiner Tonsetzkunst §. 68:
in jedes Sing- und Klingstück wird von einem gewissen
ne hergenennet, und darf, um die Einheit zu erhalten, in
inen Ton ausweichen, der um mehrere Stufen entfernt wäre:
glich darf ein Stück im harten *C* weder ins harte *D* noch
ausweichen; denn könnte man in diese zwei Töne: so wären
e weiche Tonarten *H* und *G* eben so nah, und würde alle
inheit verschwinden, ja nicht mehr wahr sein, dass das Stück
C sei, sondern, dass es im *C* anfange und schliese." —
: 70. §. „Man glaubte sonsten, dass man von der harten zur
eichen Tonart in demselbigen Stücke übergehen könne; allein,
enn man erweget, dass selbst die Vorzeichnung einen Absatz
n dreien Stufen angiebt, und dann die Freundschaft des
adern Tons betrachtet: so muss man schliesen, dass z. B.

Digitized by Google

„vom *C* man entweder in alle Töne, oder in keinen über die „sechs gemeldte ausweichen könne." — Hier verbietet er also nicht nur das unmittelbare Springen über einen Verwandtschafts
(§ 189, Anm.) grad (siehe § 189, Anm.), sondern sogar alles, auch stufenweise, Ueberschreiten des Kreises der engsten Verwandtschaft! Ja, in einem Stück aus *c*-moll soll nicht einmal ins *C*-dur übergegangen werden dürfen, und umgekehrt! —

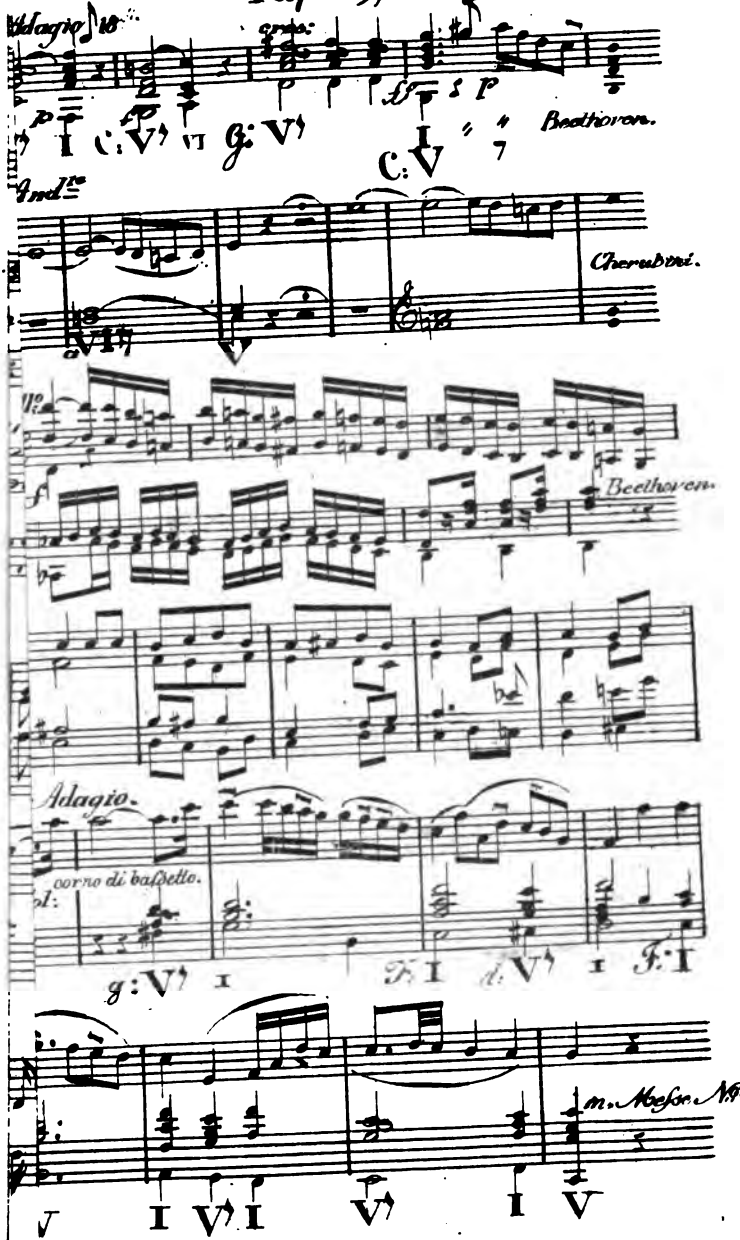
Nach Allem, was wir bisher über diesen Gegenstand schon gesagt haben, nach Allem, was aus Voglers eigenen schönen Compositionen hervorgeht, wäre eine Widerlegung solcher Verbote überflüssig.

§ 302.

Je häufiger in einem Tonstücke Ausweichungen vorkommen, desto mehr chromatische Verwandlungen
(§ XXV.) (§ XXV) müssen natürlicher Weise darin erscheinen; und darum pflegt man wohl von einem Satze, der viel ausweicht, zu sagen: er sei sehr chromatisch. — Der Kunstausdruck mag hingehen; nur bemerke man, dass ein Satz oder Tonstück auch noch in ganz anderem Sinne chromatisch sein kann, nämlich sweitens auch dadurch, dass darin viele an sich selbst
(§ 86, 93.) chromatische Accorde (§ 86 und 93) vorkommen; (man könnte dies harmonische Chromatik nennen) — drittens auch noch durch viele darin vorkommende chromatische Durchgänge, wovon weiter unten (melodische Chromatik. — Im Gegensatz beider, könnte die erstere modulatorische Chromatik heissen). — Ja in gewissem Sinne dürfte man auch jedes Tonstück, welches aus einer transponirten, chromatischen Ton-
(§ 132.) art (§ 132) geht, chromatisch nennen. (Vergl. Anm.
(§ XVII, Anm.) z. § XVII.)

Digitized by Google

Taf. 29, zum 2 Bd. S. 216.



Digitized by Google

Digitized by Google

IV.) Endigung eines Tonstückes.

A.) Authentische Stückendungen.

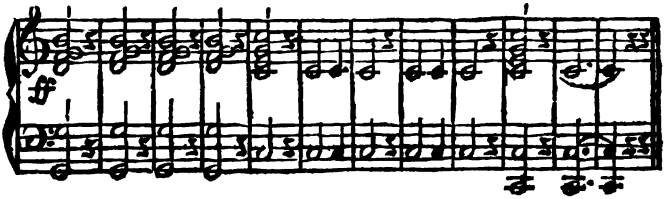
§ 303.

Es liegt in der Natur der Sache, dass man ein Stück nicht nur mit derjenigen Harmonie beschliesst, welche die Hauptharmonie des Ganzen war, also mit der tonischen, sondern am füglichsten auch mit einem Harmonieenschritte der Art, welcher das Gehör am meisten befriedigt und beruhigt. Diese letztere Eigenschaft besitzt vorzüglich die natürliche Hauptcadenz, und deshalb pflegt man die meisten Tonstücke mit einer solchen Cadenz in der Haupttonart des Stückes zu schliessen.

Man hat dieser Art von Stückendung den aus dem Alterthum entlehnten Namen, authentischer Tonschuss, beigelegt.

§ 304.

Aus eben dem, am Eingange des vorigen § angeführten, Grunde pflegt man die Cadenz, mit welcher man ein Stück enden lässt, auch in möglichst vollkommener Gestalt (vergl. § 255), in der Grundstellung beider Harmonieen erscheinen zu lassen: Fig. 399; (§ 303.) (§ 255.) 399.



und zwar; je grösser, ausgeführter und bedeutender das Tonstück, desto voller und kräftiger ziemt ihm der Schluss.

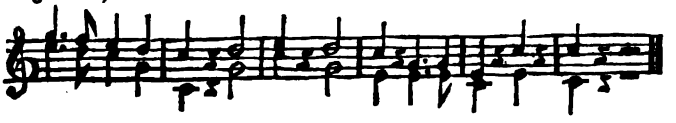
Digitized by Google

Auch wird solche Cadenz wohl mehrmal wiederholt:
400. Fig. 400, u. dgl.

Man pflegt solche vollkommene Endigungen eines Tonstückes oder Haupttheiles auch wohl vollkommenen, oder ganzen Tonschluss, zu nennen.

Nicht selten begnügt man sich jedoch bei Stückendungen auch mit minder vollkommenen Cadenzen. Ja in manchen Fällen sind solche kräftige Tonschlüsse sogar unmöglich: z. B. in blos zweistimmigen Stücken, etwa blos für zwei Hörner, wo man, eben so wie bei Anfängen, sich nothwendig bald diese bald jene Umgestaltung, der einen oder der andern Harmonie, bald Auslassungen von Intervallen, bald verwechselte Accordenlagen, gefallen lassen muss: z. B.

401. Fig. 401.)



Indessen wird doch mit der zweiten Verwechslung des tonischen Accordes nicht leicht geschlossen
402. werden können: Fig. 402.

Häufig findet man die Schlüsse auch durch harmonieenfremde Töne aller Art, Durchgänge, Scheinaccorde und Vorhalte, verbrämt, z. B. Fig. 403.
403.

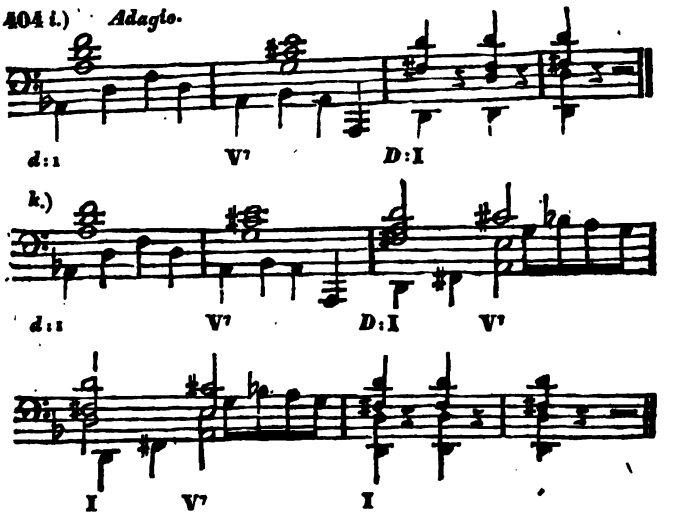
§ 305.

Eine andere, ganz eigene Spielart von authentischen Stückendungen findet man nicht selten in Stücken aus weicher Tonart: indem man dieselben, statt mit der ihnen eigenthümlichen Cadenz $V^7 \cdot I$, mit der der Durtonart eigenen Cadenz $V^7 \cdot I$ enden lässt, so nämlich, dass das Molltonstück nicht sowohl,
(§ 299.) wie wir im § 299 anführten, in seiner zweiten

Digitized by Google

Hälfte in die harte Tonart übergeht, sondern, nur eben beim Schlusse, statt des weichen Dreiklanges, der harte gebraucht wird: z. B. Fig. 404. — 404.

404 *i*.) *Adagio.* 404 *i*.



k.

Eben so endet, in einer Messe von Joh. Ad. Hasse, das „*Crucifixus*" aus *d*-moll mit dem harten D-Dreiklange: Fig. 405. — Von ähnlicher Art sind, in Mozarts *Don Juan*, die Schreckensworte des Gespenstes auf dem Kirchhofe, Fig. 406 *i*, *k*. — Eben so schliesst Sebast. Bach einen Choral aus *a*-moll, wie Fig. 407, — und auf ähnliche Art einen aus *e*-moll (oder welcher wenigstens *e*-moll anfängt) mit dem harten E-Dreiklange, wie Fig. 408 *i*, — Vogler aber ebendenselben Choral so, wie bei *k*. 405. 406 *i*, *k*. 407. 408 *i*. *k*.

B.) *Plagalische Stückendungen.*

§ 306.

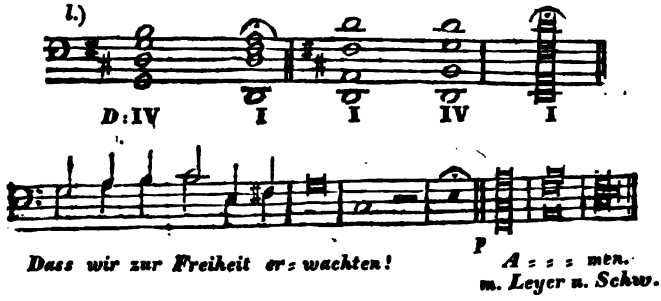
Die bisher erwähnte Art, ein Tonstück zu enden, ist zwar die gewöhnlichste, doch nicht die einzige.

Digitized by Google

Es kann namentlich auch die Harmoniefolge IV–I zur Endigung eines Tonstückes gebraucht werden; welches man, wie schon (§ 248, *d.*) vorläufig erwähnt worden, einen plagalischen Tonschluss zu nennen pflegt. Fig. 409.

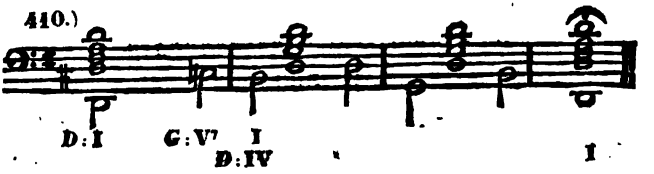
(§ 248.)

409.



Nicht selten lässt man einer solchen Stückendung auch wohl noch eine flüchtige Ausweichung in die Unterdominante vorangehen, so dass der vorletzte Accord, welcher in den vorigen Beispielen als Dreiklangharmonie der vierten Stufe erschien, nun eigentlich auf einen Augenblick als tonische Harmonie erscheint. So wird z. B. in Fig. 410,

410.



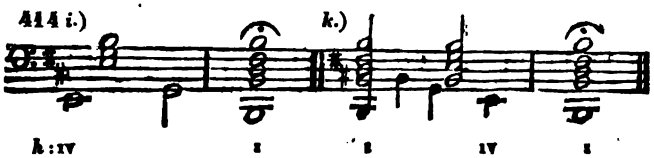
Digitized by Google

bei dem $\mathfrak{D}^7$-Accorde eigentlich aus der Haupttonart *D*-dur ins *G*-dur ausgewichen, und, ohne eine förmliche Rückeinweichung ins *D*-dur zurück zu machen, mit dem $\mathfrak{D}$-Accorde geschlossen, indem dem Gehör überlassen bleibt, sich von selbst wieder ins *D* zurückzustimmen und den $\mathfrak{G}$-Accord, welchen es, nach der $\mathfrak{D}^7$-Harmonie, eigentlich als neue tonische Harmonie vernehmen müsste, doch alsbald wieder als Harmonie der vierten Stufe der bisherigen Tonart *D*-dur, und also auch den folgenden $\mathfrak{D}$-Accord als die alte tonische Harmonie, zu vernehmen. (§ 211.) — Von ähnlicher Art sind Fig. 411 und 412. (§ 211.) 411, 412.

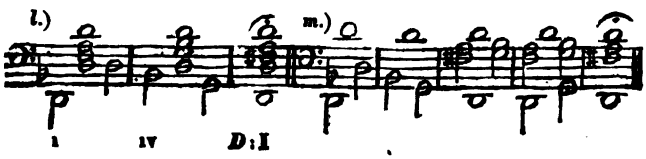
Nicht selten wird solche plagalische Cadenz auch mehrmal wiederholt. Fig. 413. 413.

§ 307.

Seltener als der im vorstehenden § erwähnte harte plagalische Schluss IV-I, ist in weicher Tonart der Tonschluss IV-I. Fig. 414 *i*, *k*. (§ 306.) 414 *i*, *k*.



Eher wird, statt dessen, (eben so wie bei den authentischen, § 305), mit dem harten, statt weichen Dreiklange, und also gewissermasen mit einer Mischung von Moll und Dur, geschlossen: wie bei *l*; — oder, diese Harmonieenfolge mehrmal wiederholend, wie bei *m*; — (§ 305.) *l*. *m*. *l*, *m*



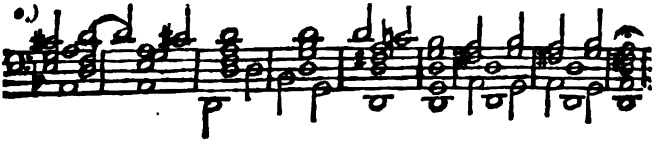
Digitized by Google

(§ 306.) n, o, p, q. oder, mit einer Formel der im § 306 erwähnten Art zusammengereiht: bei n, o, p, q.

414 n. 414 n.)

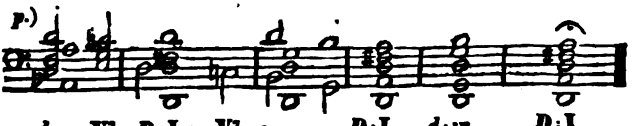
o.

o.)



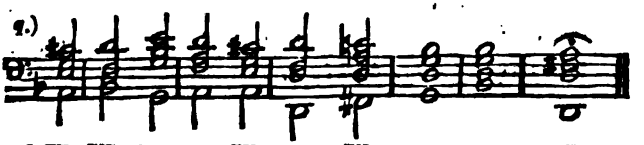
p.

p.)



q.

q.)



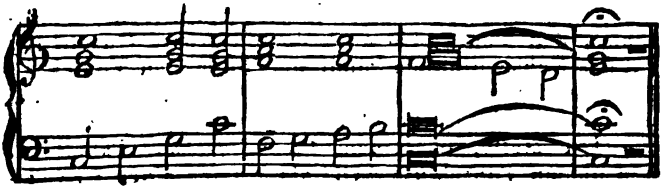
Eben so endet, in Mozarts *Requiem*, die letzte
315. Nummer des *Dies irae*, aus *d*-moll: Fig. 315; — und auf eben dieselbe Art schliesst er den Chor aus *d*-moll, wo *Don Juan* von Furien zur Hölle gepeitscht
416. wird, in Dur: Fig. 416.

§ 303.

Auch die plagalischen Stückendungen findet man häufig mit durchgehenden Tönen, Vorhalten
417-426. und Scheinaccorden verbrämt, wie in Fig. 417
417 i. bis 426. In Fig. 417 *i*

Digitized by Google

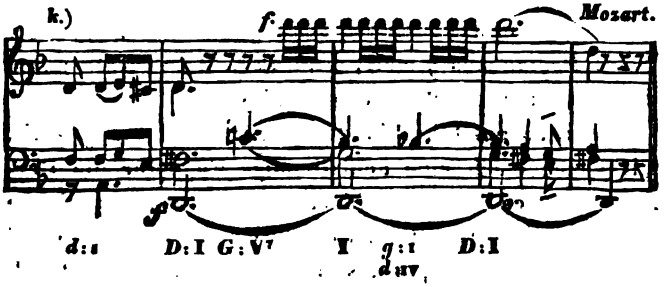
417 i.)



417 i.

sind, im zweiten Tacte, die Töne g und h, und im dritten die Töne f und d blos durchgehend; — bei *k*

k.



aber die Töne *g* und *e*; — in Fig. 418 *i*, *k* und *l* sind es die Töne h und d.

418 *i*, *k*, *l*.

In Fig. 418 *i* könnte man zwar den Zusammenklang [f h d ā] auch für ⑤7 erklären, und eben so auch bei *k* und *l* den Accord [f h d ā] ebenfalls für ⑤7, wo denn der Ton f Grundseptime, h Grundterz, d Grundquinte, und ā oder ās None, der Grundton g aber ausgelassen wäre; allein, wenn f Grundseptime wäre, so könnte dieselbe, (wie wir in der Lehre von der Auflösung sehen werden,) nicht, oder wenigstens nicht wohl, so behandelt werden, wie sie hier behandelt sind, und darum ist diese Erklärart nicht, sondern die zuerst gegebene Erklärung dieser Accordenfolgen, zu wählen, — und folglich der Zusammenklang [f h d ā] oder [f h d ās] fortwährend für 𝔉 oder f zu erklären, als ob die blos durchgehenden Töne h und d darin gar nicht vorhanden wären: wie denn auch schon Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes,

418 *i*.

Digitized by Google

Th. I, in der Zugabe, S. 249, in dem ähnlichen
418m. Satze Fig. 418*m*, sowohl die grosse Sexte des Basstones, den Ton ā, als auch dessen grosse Quarte f̄is, („das Subsemitonium modi der folgenden Tonica") für blos durchgehend erklärt, als blos dazu dienend, um „den Schluss piquanter" zu machen; — und auch Vogler stellt, in seinem *Choralsystem*, Tabelle I.
418i. den obigen Tonschluss 418*i* als Muster eines plagalischen Tonschlusses, also als IV-I, auf, und erkennt folglich den Zusammenklang [f h d̄ ā] ebenfalls für die harte F-Harmonie.

419-421. Von ähnlicher Art sind Fig. 419 bis 421, (Vergl.
(§ 317.) § 317,) — so wie auch die Endung von Jos. Haydn's
422. *Salve Regina* aus *g*-moll, Fig. 422. (Die Note f̄is im drittletzten Tact ist durchgehend.)

423. Eben so entstehen in der Accordenfolge Fig. 423, mit welcher ich eine achtstimmige Fuge für die Berliner Singacademie geschlossen, die Zusammenklänge [d h d̄ ḡis d̄ c̄is], [d̄ ḡis d h d̄ f̄is] und [d h d ḡis d̄ f̄is] blos aus Verbrämungen des tonischen D-Accordes durch harmoniefremde Töne, — und eben so habe ich in einer andern Hymne den plagalischen Schluss a: IV-A: I
424. verbrämt wie Fig. 424, — so wie auch die Schlüsse des „*Kyrie*" und „*Agnus Dei*" meiner Messe
425i, k. Nr. 1., Fig. 425*i*, *k*, — ein anderes Lied wie 426, —
426. u. s. w.

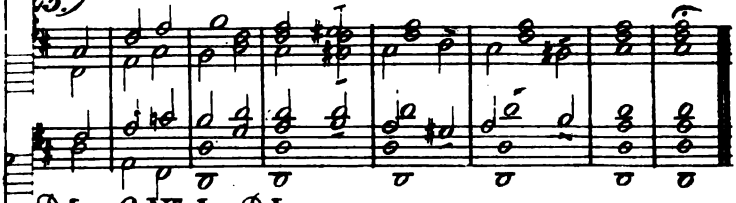
C.) *Sonstige Stückendungen.*

§. 309.

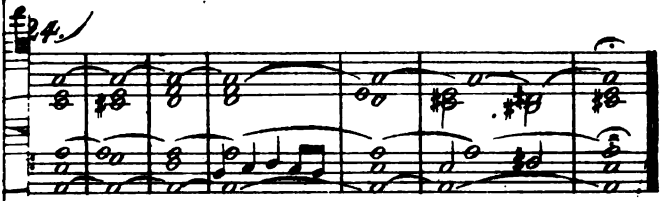
(§ 303-308.) Ausser den von § 303 bis hier aufgezählten Tonschlüssen, findet man in den Werken der Tonsetzer, namentlich der Kirchencomponisten, und zumal der Bekenner der sogenannten griechischen Tonarten, noch mancherlei andere Stückendungen, welche noch vie

Digitized by Google

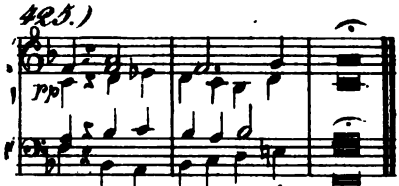
23.)



24.)

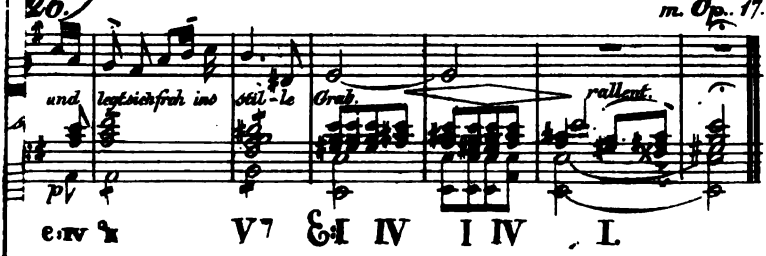


425.)



26.)

m. Op. 17.



Digitized by Google

Digitized by Google

absonderlicher klingen als die vorstehend aufgezählten. Namentlich findet man Stücke, welche, so viel wenigstens wir zu begreifen und zu erklären vermögen, gar nicht einmal mit einer Dreiklangharmonie auf der Tonica schliessen. — Auch von solchen Stückendungen wollen wir wenigstens Beispiele anführen.

Vogler z. B. beschliesst, in seiner *Pastoralmesse* aus *E*-dur, das *Credo*, welches sonst sehr bestimmt aus *h*-moll geht, mit einer Folge von Harmonieen, deren letzte, wenigstens so viel wir zu begreifen vermögen, keine tonische Harmonie heissen kann. Fig. 427. 427.

Von ähnlicher Art sind die Stückendungen Fig. 428, 429, 430, 431, 432 *i* u. *k*, und 433. 428, 429, 430, 431, 432 *i*, *k*, 433.

Wir wollen gern gestehen, dass es uns nicht ganz leicht fallen würde, die modulatorische Structur all solcher Schlussformeln auf gute Art zu entziffern, zumal hier, noch vor der Lehre von Durchgängen und Scheinaccorden. — Darum mögen sie hier einstweilen gleichsam nur historisch dastehen, als Merkmale, dass es auch Tonstücke mit solchen Endungen giebt.

Ja, man könnte gewissermasen sagen, solche Stücke endeten im Grunde ohne eigentlichen Tonschluss.

§ 310.

In der That aber kann es zuweilen, und unter gewissen Umständen, auch ganz zweckmäsig sein, ein Tonstück, und zwar nicht blos ein solches, welches unmittelbar in ein folgendes übergeht (§ 289), sondern selbst ein für sich allein bestehendes, wirklich ohne eigentlichen Schluss zu endigen; namentlich da, wo man etwa das Abgebrochene, Abgerissene einer Situation auszudrücken hat. So endet z. B. in Mozarts *Nozze di Figaro*, Barberina's Ariette aus *f*-moll am Anfang des vierten Aufzugs, wo sie die verlorne (§ 289.)

Digitized by Google

Stecknadel sucht und durch *Figaro's* Dazwischenkunft gestört wird, ganz ohne eigentlichen Tonschluss, wie eine Rede, deren Schlusswort und Punctum ausbleibt:
434 *i.* Fig. 434 *i.* — Eben so in Salieri's *Axur* die Scene,
k. wo Tarar Astasien vermisst, Fig. 434 *k*, und so
l. auch 434 *l.*

i, k. Zwar fallen solche abgebrochene Stückendungen wie bei *i* und *k* darum weniger auf, weil — wenigstens nach ursprünglicher Bearbeitung, sich ihnen sogleich ein Recitativ anschliesst, und also zwar das Tonstück, aber doch nicht die Musik aufhört, und das Gehör also die Modulation nicht als geendet zu betrachten braucht; — weit fühlbarer aber wird das Ungenügende solcher Endungen da, wo man, wie heut zu Tag auf den meisten Theatern, die trockenen Recitative gradezu hinweglässt, und also bei den angeführten Stellen wirklich die Musik aufhört und Dialog eintritt. — Doch auch hier machen diese Stellen zwar wirklich auffallenderen, aber darum nichts weniger als grade unzweckmässigen Eindruck; und man hat sehr engherzig daran gethan, dass man auf manchen Bühnen ordentliche Schlüsse daran geflickt.

D.) *Bemerkungen über die verschiedene Wirkung, und den Werth und Unwerth der verschiedenen Arten von Stückendungen.*

§ 311.

(§ 306.) Jedermann fühlt, dass die von § 306 an gezeigten Stückendungen allemal etwas Befremdendes, oder wenigstens minder Befriedigendes für das Gehör haben, als die gewöhnlichste aller Schlussformeln, die natürliche Hauptcadenz. Der technische Grund davon liegt darin, dass diese letztere Art von Cadenz, wie wir (§ 255.) schon (§ 255) bemerkten, die unzweideutigste und entscheidendste aller Harmonieenfolgen, und darum für

Digitized by Google

das Gehör die befriedigendste ist, indem sie eine, völlige Beruhigung gewährende, endliche Bestätigung der Haupttonart enthält; indess schon die plagalische Cadenz, als blos aus zwei Dreiklängen bestehend, weit weniger bestimmt und unzweideutig ist, vollends aber die übrigen Tonschlüsse, statt das Gehör am Schlusse des Stückes recht in der Haupttonart zu bestätigen, dasselbe vielmehr ausdrücklich erst noch einmal aus derselben herausführen; ja, zuweilen sogar, gleichsam um es absichtlich in Ungewissheit zu setzen, mehrmal und kurz hintereinander, aus der Haupttonart in eine neue und aus dieser wieder zurückspringen, indem sie Accorde hören lassen, deren immer je der eine in die vorige, der andere in die neue Tonart gehört, und oft einen ziemlich buntfarbigen Wechsel von Dur und Moll enthalten, wie dies alles durch die, den bisherigen Beispielen untergesetzten, zuweilen wirklich gar sehr bunten Chiffern anschaulich wird. — Ja, von manchen der erwähnten Stückendungen lässt sich nicht einmal mit voller Bestimmtheit sagen, die letzte Harmonie, womit sie schliessen, sei wirklich I oder 1, und nicht etwa V; — oder sie enden gar mit einer Harmonie, welche bestimmt nicht I oder 1 ist.

Indessen hat sich unser Gehör nun doch auch daran gewöhnt, Tonstücke mit solchen, ihrer Natur nach freilich nicht ganz befriedigenden, Schlussformeln enden zu hören, und beruhigt sich also auch damit. (Am wenigsten befriedigend sind freilich solche wie Fig. 427 u. flgg.; aber dafür heissen solche Stückendungen auch griechische, antike Tonschlüsse, und klingen, wenn auch nicht grade immer recht schön, doch gewiss recht gelehrt; zumal recht Ungelehrten. — Wir kommen im 4. Bande darauf zurück.) 427.

Digitized by Google

Auf der anderen Seite giebt eben das minder Befriedigende, minder Bestimmte und minder Natürliche, eben das Ungewöhnliche, das Seltene und zum Theil Seltsame, das Besondere und zuweilen selbst Sonderbare, das vom Alltäglichen Abweichende, das gleichsam Mystische, was solche Stückendungen an sich haben, dies alles giebt, sag' ich, solchen Schlussformeln, wenigstens den besseren derselben, einen gewissen besonderen, oft wirklich feierlichen Charakter, wovon sich bei mancher Gelegenheit mit Vortheil Gebrauch machen lässt, wenn man etwas Besonderes, etwas vom Alltäglichen Abweichendes oder sich darüber Erhebendes, auszudrücken hat.

Namentlich eignen solche Schlüsse sich ebendarum gut zu kirchlichen Tonstücken (woher sie denn auch den Namen Kirchenschlüsse erhalten haben). In der That sind die meisten der obigen Beispiele aus Kirchenstücken entlehnt.

Es wäre aber freilich eine arge Einseitigkeit und Beschränktheit der Ansichten, wenn man glauben wollte, solche Schlüsse gehörten darum ausschliesslich in Kirchenstücke: grade als wollte einer behaupten, diese oder jene Farbe, z. B. roth und blau, gehöre in kirchliche Gemälde und nicht in profane. — Als ob die Kunst nicht vermögte, mit einem und demselben Kunstmaterial, verschiedene Kunstwirkungen zu schaffen!

Auch fehlt es nicht an Beispielen, wo unsere besten Tonsetzer in nicht kirchlichen Tonstücken solche Endungen angebracht. So hat z. B. J. Haydn seine bekannten Variationen über den Kaisermarsch mit einem solchen Schlusse geendigt. — Eben so endet Mozart,
417 *k*. wie wir in Fig. 417 *k* gesehen, das ziemlich tändelnde Final eines Violinquartettes mit einer Schlussformel dieser Art, — und ebenderselbe lässt sogar den *Don Juan* mit einem solchen sogenannten Kirchenschluss zu
416. den Teufeln fahren: Fig. 416. — Auf gleiche Weise

Digitized by Google

schliesst die Arie des rracheschnaubenden Jägers in Webers Freischütz.

Aus eben so einseitigen und beschränkten Kunstansichten entspringt auch, was man zuweilen so im Allgemeinen dahingesagt findet, dass nämlich die Endungen der Molltonstücke in Dur (§ 305, 307) einen (§305, 307.) sanften und beruhigenden Charakter haben. — Es ist wahr, dass sie sich dazu oft mit vielem Erfolge gebrauchen lassen, wie unter anderen auch wirklich mehre der obigen Beispiele beweisen; darum wird aber wohl kein verständiger Mann so einseitig sein, behaupten zu wollen, solche Durschlüsse trügen nun ein für allemal diesen und nur diesen Charakter, und seien nur dazu zu gebrauchen. Auch hier passet das Gleichnis von der rothen und blauen Farbe; und auch hier lehrt uns Mozart, dass auch die Drohungen des Gespenstes im *Don Juan* ganz füglich durch sogenannte „beruhigende, Kirchenschlüsse" ausgedrückt werden können, ja dass sogar der Zeter eines zur Hölle stürzenden *Don Juan* eine Durcadenz bilden könne. — Gleiches findet man in der vorhin erwähnten Stelle aus dem Freischützen, u. a. m.

E.) *Kennzeichen, aus welchem Ton ein Stück gehe.*

§ 312.

Bei Gelegenheit der im § 190 aufgeworfenen Frage (§ 190.) hat sich vielleicht mancher Leser erinnert, von seinem Musikmeister gehört, wo nicht gar auch in gerühmten Lehrbüchern gelesen zu haben: um zu erkennen, aus welchem Ton ein Stück gehe, dürfe man nur auf die Vorzeichnung, — und dann auf die letzte Note, höchstens auch noch auf den letzten Accord des Stückes, sehen. — Leicht und kurz wär' ein solches Hausmittelchen allerdings; aber dafür ist es auch so unwahr, trüglich und unzureichend, wie alle seines Gleichen.

Es lässt sich vielmehr nur im Allgemeinen sagen: ein Stück als Ganzes geht aus dieser oder jener Tonart, wenn diese Tonart darin die vorherrschende ist. — Wodurch aber das Gehör bestimmt wird, sich in diese oder jene Tonart zu

Digitized by Google

(§192-224.) stimmen, haben wir von § 192 bis § 224 durchforscht, und gefunden, dass die Antwort auf diese Frage sich keineswegs so mit einem Sprüchelchen abthun lässt.

Anmerkung.

Es bedarf wohl kaum einer Anmerkung, um das im obigen Paragraphen Gesagte zu begründen.

Denn was zuerst die Vorzeichnung angeht, so kann man Erstens bekanntlich jede Tonart bei jeder beliebigen, und
(§ 143.) auch wohl ohne alle Vorzeichnung, schreiben. (§ 143.) Zweitens, kann die Regel noch weniger zum Erkennen der Tonart jedes einzelnen Perioden, jedes einzelnen Satzes in der Mitte eines Tonstückes, dienen, weil man nicht bei jeder, mitten in einem Stücke geschehenden Ausweichung die Vorzeichnung än-
(§ 143, 144.) dert (§ 143, 144.). Drittens ist das besagte Kennzeichen insbesondere bei der gemeinüblichen Art, wie man bei Molltonleitern vorzuzeichnen pflegt (§ 142), noch doppelt unzuverlässig.
(§ 142.)

Eben so trüglich ist das Kennzeichen der letzten Note und Harmonie. Denn Erstens endet bei weitem nicht jedes Tonstück mit seiner tonischen Harmonie, sondern nicht selten, wenn auch mit einem Tonschluss, und also mit einer tonischen Harmonie, doch nicht mit der, welche die tonische des ganzen Stückes war, z. B. Stücke aus weichen Tonarten mit dem tonischen harten Dreiklange; — von welchem Allen wir Beispiele oben gefunden haben. — Was Zweitens das beliebte procardicon „*in fine videbitur cujus toni*"! — angeht, so enden ja manche Sätze auch ganz ohne Tonschluss: an diesen wär' also gar nicht zu erkennen, aus welchem Tone sie gehen, — und eben so wenig aus welchem dieser oder jener Abschnitt eines Musikstückes geht. — Es passet auch hier wieder die schon in
(§221, Anm.) der Anm. zum § 221 angeführte Stelle des alten J. B. Doni „*che se al povero animale sarà stata tagliata, non si potrà co-*
„*noscere di qual specie sia. E se in una modulazione mancherà*
„*l'ultima nota, non si potrà discernere, in qual modo è composta.*"
— Noch weniger trifft es, Drittens, immer zu, dass am Ende eines Tonstückes die tonische Note grade zu oberst, oder auch nur immer im Basse, läge. —

Also abermal ein einseitig wahrer Lehrsatz, d. h. ein, zwar wohl in vielen Fällen zutreffender, der, wenn man ihn nur für einen, in vielen Fällen zutreffenden, aber nicht überall ausreichenden, ausgäbe, immerhin mithingehn könnte, indem er auf diese Art zwar kein zuverlässiges Kennzeichen darbieten, also nichts helfen, aber doch den Kunstjünger auch nicht betrügen, also wenigstens nichts schaden würde, — der aber, als wirkliches Kennzeichen ausgeboten, nicht blos untauglich,
(§99, Anm.) sondern unwahr und trüglich ist. (Vergl. die Anm. zum § 99.)

Ende des zweiten Bandes.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

...quariat
...ler & R...burg
Wien, I., Bognergasse 2.

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 298.63
Versuch einer geordneten Theorie de
Loeb Music Library
BD18276
3 2044 041 195 405

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 298.63
Versuch einer geordneten Theorie de
Loeb Music Library
BD18276
3 2044 041 195 405

Digitized by Google